

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CRISTIANE SILVEIRA

**CULTURA POLÍTICA *VERSUS* POLÍTICA CULTURAL:
OS LIMITES DA POLÍTICA PÚBLICA DE ANIMAÇÃO DA CIDADE EM
CONFRONTO COM O CAMPO DAS ARTES VISUAIS NA CURITIBA
LERNISTA (1971-1983)**

CURITIBA

2016

CRISTIANE SILVEIRA

**CULTURA POLÍTICA *VERSUS* POLÍTICA CULTURAL:
OS LIMITES DA POLÍTICA PÚBLICA DE ANIMAÇÃO DA CIDADE EM
CONFRONTO COM O CAMPO DAS ARTES VISUAIS NA CURITIBA
LERNISTA (1971-1983)**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

CURITIBA

2016

S587c

Silveira, Cristiane

Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lermista (1971-1983) / Cristiane Silveira. – Curitiba, 2016.

488 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

Orientador: Artur Freitas .

Bibliografia: p. 470-488.

1. Animação cultural. 2. Lerner, Jaime. 3. Curitiba (PR) - Política cultural. 4. Artes visuais. I. Universidade Federal do Paraná. II. Freitas, Artur. III. Título.

CDD: 306.4098162




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 40001C16009P0

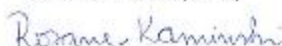
TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **CRISTIANE SILVEIRA**, intitulada: "**Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba leonista (1971-1983)**", após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO.

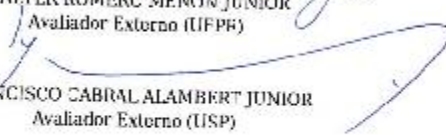
CURITIBA, 04 de Outubro de 2016.


ARTUR CORREIA DE FREITAS
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


DENNISON DE OLIVEIRA
Avaliador Interno (UFPR)


ROSANE KAMINSKI
Avaliador Interno (UFPR)


WALTER ROMERC MENON JUNIOR
Avaliador Externo (UFPR)


FRANCISCO CABRAL ALAMBERT JUNIOR
Avaliador Externo (USP)



Para Marco,
com quem divido a vida, o amor por esta cidade e o desejo de compreendê-la.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná e aos professores da Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa – AMENA –, bem como da linha na qual ingressei nesse programa, Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexão e Sentimento na História, pela oportunidade de realizar esta pesquisa. Agradeço especialmente às professoras Ana Paula Vosne Martins, Karina Kosicki Belloti, Rosane Kaminski e Helenice Rodrigues (*in memoriam*), com as quais tive o privilégio de cursar disciplinas que foram fundamentais para meu entendimento da História como disciplina. Com vocês, tive anos de formação. À Maria Cristina Parzowski, secretária da Pós-Graduação em História, pelo suporte indispensável às questões burocrático-acadêmicas.

Ao Prof. Dr. Artur Freitas, por sua orientação, apoio e paciência. Agradeço especialmente pela liberdade de trabalho que me concedeu.

Aos professores Dennison de Oliveira e Nelson Rosário de Souza, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições por ocasião da banca de qualificação, e aos professores Francisco Alambert, Walter Menon e Rosane Kaminski por terem aceitado participar da banca de defesa de doutorado e contribuído não apenas para o enriquecimento deste trabalho, mas, sobretudo, para as reflexões vindouras.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da Bolsa de Estudos durante o último ano desta pesquisa.

Aos funcionários e estagiários da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, em especial a Marli Stanczyk; aos funcionários do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, do Solar do Barão; do Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná; da Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, por todo o empenho e presteza com que sempre me atenderam.

A Mark Hudson, por me proporcionar acesso ao valioso acervo de seu pai, Tom Hudson, sob a guarda do National Arts Education Archive, em Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra, além do envio do documentário por ele produzido, ainda inédito no Brasil e sem previsão de lançamento, *Tom Went to Brazil*.

A Rafaella Nascimento Pacheco, pela dedicação como assistente nos últimos meses desta pesquisa, auxiliando no precioso trabalho de registro de fontes, bem como na indispensável organização desse *corpus* nas referências.

Aos colegas professores da UTFPR, sobretudo aos amigos Simone, Francis e Sereza, pelo apoio que de um modo ou outro me deram neste último ano de trabalho, além dos alunos dos cursos de Bacharelado em Design e Tecnologia em Design Gráfico que acompanharam os últimos passos dessa jornada e por mim torceram. Dos tempos de Sesc, um agradecimento especial ao parceiro de trabalho e amigo, William Machado.

Aos colegas do mestrado e doutorado em História da turma de 2012, com os quais muito aprendi, sobretudo nos intensos debates durante os Seminários de Pesquisa da “Intersub”.

Aos amores, Marco e Lotan, pelo apoio e paciência incondicionais, que se estende aos meus queridos pais, Iris e Altamiro, e meus irmãos, Adriane, Ronaldo e Sérgio.

Aos bons e velhos companheiros, pela amizade.

RESUMO

Esta tese aborda a primeira investida do Poder Executivo Municipal com vistas a instituir uma política pública de cultura para as artes visuais na cidade de Curitiba, entre os anos de 1971 e 1983. O período selecionado compreende o momento de formação dessa política durante a primeira gestão do prefeito Jaime Lerner e seus desdobramentos, que se estendem à gestão de seu sucessor, o prefeito Saul Raiz, bem como ao seu retorno à Prefeitura Municipal de Curitiba. Esse período de doze anos corresponde, portanto, ao decurso de três gestões municipais sob a tutela do mesmo grupo político filiado ao partido que deu sustentação à ditadura militar brasileira, a Aliança Renovadora Nacional, ARENA, urdido na formação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, o IPPUC, e responsável pela implantação do Plano Diretor, aprovado pela Câmara Municipal de Curitiba em 1966, e posto em execução a partir de 1971. O período corresponde também ao estabelecimento da coalizão política entre gestores do espaço urbano e interesses empresariais na condução de obras públicas, comumente denominada “lernismo”. Nesse contexto, pretende-se compreender de que forma e por meio de quais dispositivos a imagem de “cidade modelo” erigida pelo lernismo mediante uma abordagem simultaneamente tecnocrática e humanista se estende e encampa também a o domínio da cultura e, mais propriamente, das artes visuais, na cidade. Os objetivos desta tese são, portanto, (i) investigar qual é o caráter dessa política pública de cultura para as artes visuais na cidade de Curitiba, encampada pela prefeitura municipal entre os anos de 1971 e 1983, (ii) mapear seus eventuais objetivos e (iii) explicitar seus projetos. Uma vez evidenciados sua forma e seus dispositivos, cumpre-nos avaliar, a partir de casos exemplares, em que medida a política pública de cultura lernista para as artes visuais logra ou não sucesso do ponto de vista dos objetivos colocados, bem como do ponto de vista do desenvolvimento das artes visuais na cidade.

Palavras-chave: Curitiba. Lernismo. Políticas culturais. Artes visuais. Animação cultural.

ABSTRACT

The present thesis concerns the first attempt of the municipal government in order to establish a public cultural policy for the visual arts in the city of Curitiba, between the years 1971 and 1983. The selected period corresponds to the moment of formation of this policy during Jaime Lerner's first term as a mayor and its developments which also extend to the management of his successor, mayor Saul Raiz, as well as his return to the City Hall. This twelve-year period corresponds to the three municipal administrations under the tutelage of the same political group affiliated with the party that supported the Brazilian military dictatorship, the Aliança Renovadora Nacional, ARENA, coming from the Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, IPPUC, and responsible for the implementation of the new Master Plan for Curitiba, approved in 1966 and put into effect from 1971 on. The period also corresponds to the establishment of the political coalition between managers of the urban space and business interests in driving public works, commonly called "lernismo". In this context, we intend to understand how and through which means the image of "model city" erected by the "lernismo" by both a technocratic and humanistic approach extends and also embodies the field of culture and, more specifically, the visual arts in the city. The objectives of this thesis are, therefore, (i) to investigate what the character of this public cultural policy for the visual arts, taken over by the municipal government between 1971 and 1983, in the city of Curitiba is; (ii) to map its possible objectives and (iii) to explain its projects. Once its form and its features are highlighted, we must evaluate from exemplary cases, the extent to which this public policy for the visual arts succeeds or not from the point of view of its objectives, as well as from the point of view of the development of the visual arts in the city.

Keywords: Curitiba. Lernismo. Cultural policies. Visual arts. Cultural animation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO.....	54
FIGURA 2 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO.....	55
FIGURA 3 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO.....	56
FIGURA 4 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO.....	57
FIGURA 5 – PESQUISA: OS VINTE MIL DA FAVELA	59
FIGURA 6 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA	62
FIGURA 7 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA	63
FIGURA 8 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA	63
FIGURA 9 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA	64
FIGURA 10 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA	64
FIGURA 11 – SEÇÃO: CURITIBA DE AMANHÃ	66
FIGURA 12 – O PAIOL DE PÓLVORA NA DÉCADA DE 1940: DEPÓSITO DE MATERIAIS DA PREFEITURA.....	96
FIGURA 13 – O PAIOL DE PÓLVORA NA DÉCADA DE 1960: USINA DE ASFALTO DO DEPARTAMENTO DE OBRAS DA PREFEITURA	97
FIGURA 14 – O PAIOL DE PÓLVORA EM 1971: OBRAS DE REFORMA PARA O TEATRO	98
FIGURA 15 – FÔLDER DO SHOW <i>ENCONTRO</i> , COM VINÍCIUS DE MORAES, MARÍLIA MEDAGLIA, TOQUINHO E O TRIO MOCOTÓ...	100
FIGURA 16 – TEATRO DO PAIOL: SHOW DE INAUGURAÇÃO.....	101
FIGURA 17 – TEATRO DO PAIOL: A PLATEIA NA NOITE DE INAUGURAÇÃO	101

FIGURA 18 – FÔLDER DA EXPOSIÇÃO DISCÍPULOS DE GUIDO VIARO .	114
FIGURA 19 – CURITIBA INFORMAÇÕES: 1º SALÃO DE HUMOR	117
FIGURA 20 – O “PAINEL DA CRIAÇÃO” DE VICENTE JAIR MENDES NO CENTRO DE CRIATIVIDADE	242
FIGURA 21 – DETALHE DO “PAINEL DA CRIAÇÃO”: O CRISTO NU	243
FIGURA 22 – VISTA DO ATELIÊ (MEZANINO) COM PAINEL AO FUNDO..	244
FIGURA 23 – TOM HUDSON EM PRIMEIRO PLANO E O CRÍTICO DE ARTE CARIOCA MARC BERKOWITZ.....	253
FIGURA 24 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL.....	254
FIGURA 25 - CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON EM EDIMBURGO, ESCÓCIA	254
FIGURA 26 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	255
FIGURA 27 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	255
FIGURA 28 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	256
FIGURA 29 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	256
FIGURA 30 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	257
FIGURA 31 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	257
FIGURA 32 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA	258
FIGURA 33 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA	259

FIGURA 34 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA	260
FIGURA 35 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	260
FIGURA 36 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	261
FIGURA 37 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974	261
FIGURA 38 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: PREPARAÇÃO DA CADEIRA ELÉTRICA CENOGRÁFICA	264
FIGURA 39 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: ENSAIO.....	265
FIGURA 40 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”	266
FIGURA 41 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”	267
FIGURA 42 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: ROTEIRO	268
FIGURA 43 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: ROTEIRO	269
FIGURA 44 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: MATERIAL CÊNICO	270
FIGURA 45 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”	271
FIGURA 46 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”	271
FIGURA 47 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: A MORTE NA CADEIRA ELÉTRICA	272
FIGURA 48 – DIÁRIO DO PARANÁ: “QUEM MATOU O PINTO?”	277
FIGURA 49 – CAPA DO CATÁLOGO DA I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA, 1978.....	292
FIGURA 50 – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: VISTA DA EXPOSIÇÃO	293
FIGURA 51 – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: VISTA DA EXPOSIÇÃO	294

FIGURA 52 – CARTAZ DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE	304
FIGURA 53 – FÔLDER DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE	307
FIGURA 54 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	310
FIGURA 55 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	311
FIGURA 56 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	311
FIGURA 57 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	312
FIGURA 58 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	312
FIGURA 59 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	313
FIGURA 60 – LANGE DE MORRETES E SEUS DISCÍPULOS E ARTISTAS ESTRANGEIROS LIGADOS AO OBJETIVISMO VISUAL, NA SEDE DA FCC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	315
FIGURA 61 – LANGE DE MORRETES E SEUS DISCÍPULOS E ARTISTAS ESTRANGEIROS LIGADOS AO OBJETIVISMO VISUAL, NA SEDE DA FCC: VISTA DA EXPOSIÇÃO	315
FIGURA 62 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	316
FIGURA 63 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	317
FIGURA 64 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	317
FIGURA 65 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	318
FIGURA 66 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	319
FIGURA 67 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO.....	319

FIGURA 68 – ARTE MÓVEL E PARIETAL DO ÍNDIO PRÉ-HISTÓRICO NO PARANÁ, NO MUSEU PARANAENSE: VISITA DOS CRÍTICOS. DA ESQ. PARA A DIR., MÁRIO SCHENBERG, OLNEY KRÜSE E FREDERICO MORAIS.....	320
FIGURA 69 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO	321
FIGURA 70 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO	322
FIGURA 71 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO	323
FIGURA 72 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: SESSÃO DE ABERTURA	335
FIGURA 73 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: “JAIME LERNER, NA ABERTURA DO ENCONTRO, PEDIU SOLUÇÕES CRIATIVAS”	337
FIGURA 74 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: TELEGRAMA PARA O SENADOR JOSÉ SARNEY	339
FIGURA 75 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: GERALDO EDSON DE ANDRADE, EDUARDO ROCHA VIRMOND, ALCÍDIO MAFRA SOUZA, FREDERICO MORAIS E JAIR MENDES	341
FIGURA 76 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: DEBATES	341
FIGURA 77 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: AUDIÊNCIA	344
FIGURA 78 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: OLNEY KRÜZE, MATILDE MATOS E HARRY LAUS	345
FIGURA 79 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: VOTAÇÃO	345
FIGURA 80 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: A DECLARAÇÃO DE CURITIBA	347

FIGURA 81 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: COSSIGNATÁRIOS DA DECLARAÇÃO DE CURITIBA	348
FIGURA 82 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: COSSIGNATÁRIOS DA DECLARAÇÃO DE CURITIBA	349
FIGURA 83 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO	353
FIGURA 84 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO E ENNIO MARQUES FERREIRA	354
FIGURA 85 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO, ENNIO MARQUES FERREIRA, OLNEY KRÜZE E ARACY AMARAL.....	354
FIGURA 86 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARC BERKOWITZ	355
FIGURA 87 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: LISBETH REBOLLO GONÇALVES.....	355
FIGURA 88 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARIO SCHENBERG	356
FIGURA 89 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE	357
FIGURA 90 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: HARRY LAUS CONVERSA COM GERALDO EDSON DE ANDRADE, EDUARDO ROCHA VIRMOND, ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA E FREDERICO MORAIS.....	358
FIGURA 91 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: ALBERTO BEUTTENMÜLLER E DOMINIQUE BAECHLER	358
FIGURA 92 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARIA VANÊSSA RÊGO DE BARROS CAVALCANTI.....	359
FIGURA 93 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: ELMER CORRÊA BARBOSA	360
FIGURA 94 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: HARRY LAUS	361

FIGURA 95 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: IVO VELLAME E ADALICE ARAÚJO	362
FIGURA 96 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: JAIR MENDES E LUIZA PICCOLI.....	362
FIGURA 97 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – EM PRIMEIRO PLANO: JAIR MENDES E QUIRINO CAMPOFIORITO	363
FIGURA 98 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO	363
FIGURA 99 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – FREDRICO MORAIS, LINDOLF BELL E LISBETH REBOLLO GONÇALVES.....	364
FIGURA 100 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – PRAÇA GENEROSO MARQUES	364
FIGURA 101 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – ALBERTO BEUTTENMÜLLER E ELMER CORRÊA BARBOSA NO MUSEU PARANAENSE (ANTIGO PAÇO MUNICIPAL)	365
FIGURA 102 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – FREDERICO MORAIS E FRANCISCO BITTENCOURT NO MUSEU PARANAENSE (ANTIGO PAÇO MUNICIPAL)	366

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – PROGRAMAÇÃO TEATRO DO PAIOL EM 1972: SHOWS MUSICAIS	111
QUADRO 2 – PROGRAMAÇÃO TEATRO DO PAIOL 1972: CINEMA	112
QUADRO 3 – COMPARATIVO DE COMPETÊNCIAS ENTRE O CONSELHO FEDERAL DE CULTURA E A FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA	151
QUADRO 4 – PLANO DE AÇÃO CULTURAL: NECESSIDADES DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA	171
QUADRO 5 – CRONOLOGIA DE PREFEITOS E GESTORES DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA	192
QUADRO 6 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA ...	234
QUADRO 7 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA – PÚBLICO INFANTIL	235
QUADRO 8 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA – ATELIÊS	236
QUADRO 9 – PROGRAMA: SETOR DE CURSOS E CONFERÊNCIAS	237
QUADRO 10 – PROGRAMA: BIBLIOTECAS DO CENTRO DE CRIATIVIDADE	237
QUADRO 11 – PROGRAMA: EXPOSIÇÕES	238
QUADRO 12 – PROGRAMA: CINEMA – REALIZAÇÕES DO TEATRO DO PAIOL NO CENTRO DE CRIATIVIDADE	238
QUADRO 13 – PROGRAMA DO CURSO DE CRIATIVIDADE COM TOM HUDSON	249
QUADRO 14 – PLANO DE AULAS DA SEMANA	250
QUADRO 15 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: CRÍTICOS CONVIDADOS	332

QUADRO 16 – PROGRAMAÇÃO DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE	334
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1 ERA IPPUC: URBANISMO E CULTURA.....	43
1.1 CURITIBA ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	50
1.1.1 Modernização e miséria nas páginas da revista <i>Panorama</i>	52
1.1.2 Um novo Plano Urbanístico para a cidade de Curitiba e a formação de quadros para a política da cidade.....	67
1.1.3 A formação de um projeto político de cidade no interior do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba entre os anos de 1966 e 1970.....	72
1.2 A CULTURA NOS PLANOS DO IPPUC.....	77
1.2.1 Do plano à prática.....	84
1.2.2 Reciclagem de edificações históricas: o Teatro do Paiol.....	88
1.2.3 Rua das Flores, nossa “pequena ‘Montparnasse’”	118
1.2.4 Síntese ideológica: a animação cultural como política pública de cultura.....	134
2 FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA MUNICIPAL.....	141
2.1 A HEGEMONIA COMO PREMISA INTERPRETATIVA.....	142
2.2 ATOS FUNDANTES: POLÍTICAS, DOCUMENTOS, DISCURSOS OFICIAIS.....	146
2.2.1 A política cultural do Estado na primeira metade da década de 1970.....	153
2.2.2 O Plano de Ação Cultural da FCC e sua relação com as políticas da União.....	159
2.2.3 O que, afinal, significa “cultura” para o CFC?.....	177
2.3 TECNOCRATAS, ARISTOCRATAS E BAROCRATAS: A PRIMEIRA DÉCADA DA FCC ATRAVÉS DE SEUS GESTORES.	189
2.3.1 A Tecnocracia a serviço da Animação da Cidade.....	193

2.3.2	A Aristocracia das Artes Visuais.....	200
2.3.3	A “Barocracia” cultural da segunda gestão de Jaime Lerner.....	204
2.3.4	E a democracia, vai chegar?.....	210
3	UMA POLITICA PARA AS ARTES EM CHOQUE COM UMA ARTE PARA A POLÍTICA.....	214
3.1	PRIMEIRO ATO – CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA: ARTE COMO CRIAÇÃO.....	215
3.1.1	Estruturando o Centro.....	221
3.1.2	Relações entre as práticas no meio de arte local: o dominante, o residual e o emergente nos idos de 1973.....	225
3.1.3	O importante não é descobrir artistas, nem produzir obras-primas!.....	230
3.1.4	Polêmicas da criação: Deus está nu e o happening “Da Criação”, ou, o ovo da discórdia.....	240
3.2	SEGUNDO ATO – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: ARTE COMO PRODUTO DO ARTISTA.....	278
3.2.1	A gravura em Curitiba.....	278
3.2.2	A I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba: projeto de uma década.....	286
3.3	TERCEIRO ATO – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: UMA CURITIBA PARA OS CRÍTICOS, UMA CRÍTICA PARA CURITIBA.....	300
3.3.1	Cena 1: O Ciclo de Exposições sobre Arte Paranaense – uma epopeia em 8 quadros.....	305
3.3.2	Cena 2: O Encontro Nacional dos Críticos de Arte.....	325
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	367
	FONTES CONSULTADAS.....	377
	REFERÊNCIAS.....	470

INTRODUÇÃO

I

O objeto de investigação da presente tese – a política cultural para as artes visuais na cidade de Curitiba em seu momento de formação – surge não sem sobressalto no curso de uma trajetória acadêmica que se iniciara no campo da prática artística, com a graduação em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e passara à teoria da arte, introduzida pelo curso de especialização em Filosofia da Arte e Estética, seguida pelo mestrado em Filosofia, ambos pela Universidade Federal do Paraná, ocasião em que explorara a noção filosófica de “mundo da arte” de Arthur C. Danto. Ali, paradoxalmente, na medida em que empreendia uma investigação essencialista da arte, o filósofo estadunidense terminava por apontar duas condições históricas para que um objeto pudesse ser visto como arte; algo que, nos termos de Danto “o olho” não podia “perceber” ou, mais precisamente, discriminar: “Ver alguma coisa como arte”, afirmava Danto, “exige algo que o olho não pode perceber [*descry*] – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”¹. O que interessava ali, sobremaneira, era o modo como Danto, a despeito do essencialismo professado, ancorava suas discussões sobre casos particulares num tempo e lugar específicos e que constituíam *condições necessárias* para a própria *existência das obras de arte*. Grosso modo, no clássico artigo de 1964, “The Artworld”, a tarefa de definição mantinha-se legada ao exercício da disciplina filosófica; contudo, Danto identificava uma espécie de quadro de referência cognitivo sem o qual a existência de arte seria impossível e que, por extensão, nos permitia também pensar em diferentes “mundos da arte” – compatíveis com os diferentes quadros de referência espaço-temporais – como o próprio autor o faria posteriormente².

¹ DANTO, Arthur C. O Mundo da Arte. In: SILVEIRA, Cristiane. **“The Artworld”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto**. 200 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010, p. 158-159.

² DANTO, Arthur C. O mundo da arte revisado: comédias das semelhanças. In: *ibid.*, p. 167-190.

Por outro lado, desde o ano de 2007, desenvolvia projetos de curadoria e pesquisa em artes visuais, executados com o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba³, rumo que me levaria a ocupar um cargo técnico na área de artes visuais no Sesc Paço da Liberdade, responsável pela programação e elaboração de projetos de artes visuais naquela unidade. A tarefa, do modo como a compreendia, consistia em construir na prática um discurso coerente e problematizador sobre a arte produzida a partir da cidade de Curitiba, num espaço cultural que ocupa o primeiro edifício construído com o fim precípua de abrigar a Prefeitura Municipal de Curitiba, o Paço da Liberdade, localizado na movimentada Praça Generoso Marques, núcleo do comércio popular da cidade nos dias atuais. O encargo envolvia, por suposto, a seleção e o endosso de certas práticas em detrimento de outras, com uma importante distinção em grau no que concerne à responsabilidade no processo de formação da visualidade local, se comparado aos projetos até então por mim realizados através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. É nesse ponto que o desassossego provocado por essas reflexões recai sobre as políticas culturais levadas a cabo pela cidade de Curitiba, na medida em que, do outro lado das ações pontuais resultantes da concessão de incentivo através de editais estava, justamente, o poder público municipal, como uma espécie de paradigma das ações – e inquietações – que me ocupavam naquele momento.

A que tipo de política corresponde o repasse da quase totalidade de recursos financeiros disponíveis para ações culturais do município, por meio de sua Fundação Cultural, para a iniciativa individual? Qual o projeto para a área desenvolvido pela Diretoria de Artes Visuais dessa instituição? Há algum projeto para a constituição e manutenção de acervos? Qual a noção de arte que organiza essa política, afinal? Aparentemente reduzida a um conjunto de eventos isolados de caráter bastante desigual, a atuação da Fundação Cultural

³ Cf. MUSEU MUNICIPAL DE ARTE. **Geraldo Leão**: pretérito presente. Texto e curadoria de Cristiane Silveira. Curitiba: Kotter Editorial, 2015. Catálogo de exposição; MUSEU MUNICIPAL DE ARTE. **Sérgio Sister**: a cor reunida. Texto e curadoria de Cristiane Silveira. Curitiba, 2013. Catálogo de exposição; MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Célia Euvaldo**: pinturas. Texto de Ronaldo Brito e curadoria de Cristiane Silveira. Curitiba, 2011. Catálogo de exposição; e MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA. **Carlito Carvalhosa**: meus olhos. Textos de Cristiane Silveira e Marco Silveira Mello e curadoria de Cristiane Silveira. Curitiba, 2008. Catálogo de exposição.

de Curitiba no que concerne às artes visuais, parece se resumir à concessão de recursos financeiros a projetos via Fundo Municipal da Cultura e Mecenato Subsidiado, num montante correspondente a até 2% da receita proveniente do Imposto Sobre Serviços (ISS) e do Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU). Como incentivo exclusivo à produção artística, destaca-se o Edital Bolsa Produção para as Artes Visuais, um programa de incentivo financeiro e acompanhamento de projetos de artistas residentes em Curitiba ao longo de dez meses, cujos meios e resultados carecem ainda de análise. Contudo, ao completar uma década, o programa lançado em dezembro de 2005 enfrenta toda sorte de dificuldades e avança firmemente para sua extinção.

O grande esforço da Fundação Cultural de Curitiba nos últimos anos concentra-se num grande evento relâmpago de apelo midiático, ocorrido num final de semana, e que requer uma série de parcerias, tanto públicas quanto privadas, a “Virada cultural”, e na continuidade, a cada ano ameaçada, do Festival de Música de Curitiba. Naquele momento de fortes indagações, o retrato agonizante do órgão responsável pela cultura na cidade se completava com o anúncio da regulamentação do uso dos espaços da Fundação Cultural para os mais variados fins, culturais ou não, incluindo todas as suas salas de exposição, mediante reserva e pagamento de diárias de locação⁴. A alienação das atividades já em andamento através dos editais de incentivo se tornara incontestável.

Diante desse cenário, passei a indagar sobre o ponto de origem entre as relações institucionais da cidade com a cultura, de modo a compreender em que momento a dimensão cultural da vida na cidade se tornara objeto da intervenção da prefeitura municipal. No início dessa investigação, em conversas informais, membros muito ativos do meio cultural da cidade apontavam figuras públicas específicas – um determinado prefeito ou um presidente da Fundação Cultural de Curitiba, por exemplo – como

⁴ CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. Portaria nº 26, de 20 de fevereiro de 2015. Estabelece critério para o uso dos espaços públicos administrados pela Fundação Cultural de Curitiba e fixa preços das respectivas permissões de uso por parte de terceiros. **Diário Oficial Eletrônico**: Atos do Município de Curitiba, nº 33, Ano IV, Curitiba, PR, 20 fev. 2015; USO dos espaços da FCC tem novos preços e será por ordem de chegada: portaria entrou em vigor na última sexta-feira; artistas residentes em Curitiba têm descontos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 fev. 2015. Caderno G.

responsáveis por um suposto “período áureo” do qual restava apenas vaga lembrança nos dias atuais; outros duvidavam até mesmo da possibilidade de realizar tal investigação pela mais absoluta falta de material: para esses, afinal, “Curitiba *nunca* teve uma política cultural”. Curiosamente, no imaginário dessas “testemunhas”, as representações variavam entre o enaltecimento e a completa descrença. O próprio desacordo, contudo, indicava o terreno fértil para a pesquisa. Esta é, portanto, uma tese sobre a formação de uma efetiva política cultural na cidade de Curitiba, mas não apenas isso. Trata também das relações institucionais com o meio e suas formações culturais, iluminando, sempre que possível, as alianças e conflitos que compõem o ambiente social em sua complexidade: a cultura política e a política cultural.

II

Cultura Política *versus* Política Cultural: o jogo de palavras que dá título a esta tese não faz sentido em toda e qualquer língua. Os termos homônimos obliteram distinções importantes. Em primeiro lugar, em termos gramaticais, na locução “cultura política”, o termo homônimo, em função adjetiva, qualifica o substantivo “cultura” – conceito, aqui, preliminarmente entendido como “um processo social *constitutivo*, que cria ‘modos de vida’ específicos e diferentes”⁵ e que aceita, ainda, como aditivo, a conceituação alternativa como “a ‘vida intelectual’ e ‘as artes’”⁶; enquanto na locução “política cultural”, o termo “política” assume função substantiva e a cultura é, aqui nesse caso, um atributo dessa política. Antes de prosseguirmos com a política, entretanto, é o termo “cultura” que carece ser matizado.

O sociólogo Renato Ortiz, no artigo “Cultura e Desenvolvimento”, embora não pretenda prover uma definição, mas apenas apreender alguns aspectos característicos do conceito de cultura, aponta, seguindo a trilha aberta

⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 25, grifo meu.

⁶ Ibid.

pelo crítico literário Raymond Williams⁷ – autor de nossa definição preliminar –, também a linguagem como faculdade *constitutiva* do homem.

A esfera da cultura é um domínio dos símbolos, e sabemos, o símbolo tem a capacidade de apreender e relacionar as coisas. Neste sentido, o homem é um animal simbólico, e a linguagem uma das ferramentas imprescindíveis que define sua humanidade. Não existe, portanto, sociedade sem cultura, da mesma maneira que linguagem e sociedade são interdependentes. Os universos simbólicos “nomeiam” as coisas, relacionam as pessoas, constituem-se em visões de mundo⁸.

Assim, ainda segundo Ortiz, “a ‘grande arte’ ou a crença na feitiçaria são dimensões da cultura na medida [em] que falam do mundo, vinculam as pessoas entre si, afastam-nas de outras [...], criam identidades”. Considerando as formulações de Williams e Ortiz, portanto, apontando a interdependência entre a cultura e a linguagem como processos sociais constitutivos, é possível afirmar que haja uma relação de necessidade, no sentido filosófico – ou seja, de que uma implica *necessariamente* na outra –, entre cultura, linguagem e sociedade. Nas palavras de Ortiz, “não há sociedade sem cultura”. Desse modo, o adjetivo “política”, derivado do grego “πολιτικός” (“*politikós*”), “da, ou pertencente à, polis”⁹, em “cultura política”, como aqui o empregamos, apenas qualifica esse processo social constitutivo, como uma de suas dimensões.

O segundo termo, a “política cultural”, denota algo radicalmente diferente. Introduz-se aqui a “Política” como ciência prática – disciplina normativa que concerne às ações nobres ou à felicidade dos cidadãos, no sentido aristotélico¹⁰. A racionalidade, para Ortiz, é um dos indicadores desse processo: “Supõe-se a existência de uma esfera, denominada cultura, e um ato cognitivo capaz de separá-la de outras conotações. Em seguida, pode-se propor uma ação determinada em relação a este universo previamente delimitado”¹¹. Dito de outro modo, uma política cultural “isola determinados

⁷ Ibid., p. 30.

⁸ ORTIZ, Renato. Cultura e Desenvolvimento. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, vol. 1, nº 1, 2008, p. 123.

⁹ MILLER, Fred. Aristotle's Political Theory. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/aristotle-politics/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

¹⁰ Ibid.

¹¹ ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 124.

aspectos, privilegia alguns pontos, e atua numa direção específica”¹². O problema, como anuncia o autor, é que “o domínio da cultura como dimensão constitutiva da sociedade não coincide com a esfera da ação política”¹³.

Em língua inglesa, a distinção de que tratamos é marcada pelos termos derivados de “*polity*”: “*politics*”, do qual decorre o adjetivo “*political*”, como em “*political culture*”, i.e., “cultura política” e “*policy*”, como em “*cultural policy*”, i.e., “política cultural”. A literatura sobre “*policy analysis*”, ou seja, a análise de políticas públicas, de acordo com o cientista político Klaus Frey, adota o emprego dos conceitos em inglês, distinguindo estas três dimensões da política: “‘*polity*’ para denominar as instituições políticas, ‘*politics*’ para os processos políticos e, por fim, ‘*policy*’ para os conteúdos da política”¹⁴.

- a dimensão material ‘*policy*’ refere-se aos conteúdos concretos, isto é, à configuração dos programas políticos, aos problemas técnicos e ao conteúdo material das decisões políticas;
- no quadro da dimensão processual ‘*politics*’ tem-se em vista o processo político, frequentemente de caráter conflituoso, no que diz respeito à imposição de objetivos, aos conteúdos e às decisões de distribuição;
- a dimensão institucional ‘*polity*’ se refere à ordem do sistema político, delineada pelo sistema jurídico, e à estrutura institucional do sistema político-administrativo¹⁵.

Acompanhando, portanto, a conceituação tradicional, segundo Lucian Pye,

Political culture is a set of attitudes, beliefs and sentiments which give order and meaning to a political process and which provide the underlying assumptions and rules that govern behavior in the political system. It encompasses both the political ideals and the operating norms of a policy. *Political culture is thus the manifestation in aggregate form of the psychological and subjective dimensions of politics*¹⁶.

A cultura política toma, portanto, essa forma abrangente, como um conjunto de atitudes, crenças e sentimentos que ordena e dá sentido a um processo político e que provê os fundamentos e regras que governam o

¹² Ibid., p. 126.

¹³ Ibid., p. 124.

¹⁴ FREY, Klaus. Análise de políticas públicas: algumas reflexões conceituais e suas implicações para a situação brasileira. **Cadernos de Pesquisa**, Florianópolis, PPGSP/UFSC, nº 18, set. 1999, p. 4.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ PYE, L. W. apud ibid., p. 21.

comportamento num sistema político. Trata-se do domínio da subjetividade no contexto da política, que encampa, ainda, os ideais políticos e as normas de funcionamento de uma política. Antes de qualquer mal-entendido, é preciso ficar claro: o termo “cultura política” comporta formações das mais distintas orientações, afastando-se, portanto, de uma tal oposição simplista entre engajamento e autonomia que retira desta última o caráter eminentemente político contido no suposto processo de autonomização da arte..

Ainda que fundamentais como categorias de análise, não se pode perder de vista que tais dimensões políticas explicitadas são inter-relacionadas e se influenciam mutuamente, de modo que possamos encontrar na formulação de Klaus Schubert uma síntese desse conjunto de relações: “a ordem política concreta forma o quadro, dentro do qual se efetiva a política material por meio de estratégias políticas de conflito e de consenso”¹⁷. Dito de outro modo, o governo (polity) forma o quadro no interior do qual as políticas públicas (policies) se efetivam por meio de estratégias políticas em sentido mais amplo, como campo de embate (politics). Compreender esses processos político-administrativos particulares demandaria, portanto, o exame dos “arranjos institucionais, as atitudes e objetivos dos atores políticos, os instrumentos de ação e as estratégias políticas”¹⁸. Nesse jogo de relações, ancorando a análise na variável “políticas públicas”, encontramos, ainda, de acordo com Klaus Frey, três categorias: “policy networks”, como “a interação das diferentes instituições e grupos tanto do executivo, do legislativo como da sociedade na gênese ou na implementação de uma determinada policy”¹⁹; “policy arena”, que se refere aos “processos de conflito e de consenso dentro das diversas áreas de política”²⁰; e, por fim, “policy cycle”, como a subdivisão do agir político em “fases parciais do processo político-administrativo de resolução de problemas” e que “podem ser investigadas no que diz respeito às constelações de poder, às redes

¹⁷ SCHUBERT, Klaus apud FREY, Klaus. Op. cit., p. 4.

¹⁸ FREY, Klaus. Op. cit., p. 7.

¹⁹ HECLO, Hugh apud ibid.

²⁰ FREY, Klaus. Op. cit., p. 9.

políticas e sociais e às práticas político-administrativas que se encontram tipicamente em cada fase”²¹.

É importante observar que não há política de conteúdos concretos, no sentido de “policy”, sem um contexto de “politics”, ou seja, de estratégias sociais políticas de conflito e consenso. Há, contudo, uma distinção em grau de relevância, de algum modo detectável, para que um problema de *politics* se transforme numa *policy*. A observação de Windhoff-Héritier sobre o assunto nos parece bastante precisa “Somente a convicção de que um problema social precisa ser *dominado política e administrativamente* o transforma em um problema de policy”²². Este ponto de embate e transformação de uma a outra – da cultura política à política cultural – nos será de fundamental importância nesta pesquisa. Mas o que caracteriza, afinal, uma política cultural?

III

Do livro *A invenção da política cultural*, em que o sociólogo francês Philippe Urfalino defende a tese que, na França, “o que se pode com boas razões chamar de ‘política cultural’” teria sido inventado apenas em 1959, com a criação do *Ministère des affaires culturelles*²³, pelo escritor André Malraux,²⁴ é possível extrair elementos importantes para caracterizarmos mais precisamente no que consiste uma política cultural, a despeito da recusa ou

²¹ Ibid., p. 11-12.

²² WINDHOFF-HÉRITIER, Adrienne apud ibid., p. 12, grifos meus.

²³ URFALINO, Philippe. **A Invenção da Política Cultural**. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 11.

²⁴ Segundo Poirrier, a preocupação igualitária e a vontade de democratização cultural são as diretrizes essenciais que determinam a atuação do novo ministério. A “política cultural de Malraux”, como é comumente denominada, se inscreve na lógica do Estado de bem-estar social: o Estado tem por atribuição garantir a todos o mesmo acesso aos bens culturais. Duas políticas, no sentido de *policies*, contribuem para materializar esse objetivo: prover acesso de todo cidadão às obras da cultura, i.e., da “alta cultura” – “*rendre accessibles les oeuvres capitales de l’humanité*” –, e estender aos artistas – “*ceux qui incarnent les avantgardes esthétiques*” – os benefícios da proteção social. POIRRIER, Philippe. Culture populaire et politique culturelle en France: un rendez-vous manqué?. In: ANTONIETTI, Thomas; MEIER, Bruno; RIEDER, Katrin (orgs.). **Retour vers le présent: La culture populaire en Suisse**, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 2008, p. 176-183. Disponível em: <http://chmcc.hypotheses.org/1319>. Acesso em 17 fev. 2016.

adesão das teses ali defendidas. De fato, a elas poder-se-ia objetar com a simples menção à anterioridade e relevância das ações desenvolvidas pelo também escritor Mário de Andrade frente ao Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, entre os anos de 1935 e 1938, além de seu trabalho junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), subordinado a Rodrigo Mello Franco de Andrade, auxiliar do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, entre 1937 e 1941, como veremos a seguir²⁵. Contudo, para os fins definicionais aqui propostos, seu exame nos será útil.

Segundo Urfalino, a singularidade encontrada na iniciativa particular de criação do ministério francês, “corresponde antes a uma postura e a uma tensão”²⁶. Para o autor, “as circunstâncias de sua invenção e as escolhas de Maulraux definiram a política cultural como um *projeto* ao mesmo tempo *social, estético e reformador*, sustentado por uma oposição à ideia de *instituição*”²⁷. Oferecendo uma definição prudencial do termo “política cultural”, Urfalino sublinha que, do modo como a emprega no contexto de sua pesquisa,

a noção de política cultural tem como referente um momento de convergência e de coerência entre, de um lado, representações do papel que o Estado pode atribuir à arte e à “cultura” no que diz respeito à sociedade e, do outro, a organização de uma ação pública. A existência de uma política de tal espécie exige força e coerência dessas representações, resultando num mínimo de unidade de ação do poder público. Evidentemente, a ação não possui nunca a coerência das ideias. Assim, a política cultural não é atestada apenas pela constatação de uma coerência. É igualmente o trabalho de retomada das ideias e das iniciativas a fim de preservar a coerência constantemente ameaçada tanto pelo desgaste das ideias quanto pela dinâmica própria da ação pública. Pode-se chamar de “problematização” a maneira pela qual a coerência é construída e retomada, de maneira intelectual e prática²⁸.

A definição proposta para o termo operativo nos parece bastante promissora por iluminar dois pontos cruciais: em primeiro lugar, enuncia o papel do Estado como definidor do que a sociedade deva reconhecer como cultura e, em segundo, a organização de uma ação pública caracterizada pela

²⁵ Cf. BARBATO JUNIOR, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular**: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

²⁶ URFALINO, Philippe. Op. cit., p. 12.

²⁷ Ibid., grifos meus.

²⁸ Ibid., p. 15.

coerência e constância em reafirmar a si e às suas ideias, em detrimento, portanto, de uma mera reunião de ações pontuais.

No que concerne ao primeiro aspecto, de acordo com o sociólogo Carlos Alberto Dória, “na tradição ocidental pós-iluminista, o Estado aparece de modo crescente como um agente do processo cultural”. Para o autor, o Estado destaca “do conjunto indeterminado da cultura da sociedade um subconjunto que deve ser tomado como patrimônio de todos e o submete a políticas específicas de produção, difusão, consumo, proteção”²⁹. Ainda segundo Dória, entre nós, “a *cristalização da cultura em instituições* se deu no processo de independência e formação do Estado brasileiro”³⁰, para a qual o marco inicial pode ter sido a fundação da Biblioteca Nacional, por D. João VI, a partir dos livros trazidos pela Corte portuguesa. “Com a Independência e a organização da imprensa livre”, completa Dória, “ela seguiu sendo a *instituição*, por excelência da cultura”³¹. O exame realizado pelo autor dos textos constitucionais – da Constituição Política do Império do Brasil, de 1824, e da primeira Constituição da República, de 1891 –, fundamentam a referência direta do livro à ideia de cultura, assegurando-se, progressivamente, através da constituição, a liberdade de expressão e a garantia do direito do autor. Apenas na década de 1930, “deixa a cultura, na definição estatal, de gravitar exclusivamente em torno do livro”: a Constituição de 1934 fixava que entre as competências da União e dos Estados estava “proteger as belezas naturaes e os monumentos de valor histórico, ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”, somando-se que,

Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das sciencias, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objectos de interesse histórico e o patrimônio artístico do paiz, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual³².

²⁹ DÓRIA, Carlos Alberto. A merencória luz do Estado. **São Paulo em Perspectiva**. Cultura: vida e política, São Paulo, vol. 15, nº 2, abr./jun. 2001, p. 85.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., grifo meu.

³² BRASIL. Constituição (1934). **Constituição**: República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 1934 apud Ibid.

Ainda de acordo com Dória, o foco de atenção do Estado continua se ampliando nos textos constitucionais de 1937 e 1946, chegando, neste último, à formulação que “o amparo à cultura é *dever* do Estado”³³. Para o autor, é a complexidade progressiva da sociedade que demanda “novos conteúdos simbólicos para expressar a *nacionalidade*”³⁴. É também nos anos 1930, durante a ditadura do governo de Getúlio Vargas, que Dória reconhece “uma verdadeira revolução na relação do poder público com a cultura, lançando-se as bases da atividade cultural moderna do Estado”³⁵, através da “redefinição dos conteúdos culturais” e da “institucionalização de formas modernas de administração cultural”, com a instituição do princípio do tombamento de bens históricos integrantes do patrimônio cultural nacional e a formação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, embrião do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN³⁶. Dória observa que “a legislação do patrimônio não correspondia a uma necessidade socialmente reconhecida; ao contrário, buscava *criar a necessidade* a partir da crença da elite de que a cultura era fundamental à formação dos cidadãos”³⁷, o que reforça a observância dos próprios critérios apresentados por Urfalino em sua definição de “política cultural”.

Num país que mal começava a se urbanizar, essa elite, representada por um grupo de intelectuais da vanguarda modernista, se propôs a ser intérprete e porta-voz de uma sociedade ainda desorganizada, para “escrever, simultaneamente, a árvore genealógica e o mapa astral do país”³⁸.

O professor e pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim também corrobora a tese preliminarmente apresentada de que as políticas culturais, propriamente ditas, surgem, no Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, inauguradas por dois experimentos quase simultâneos, embora com inscrições institucionais distintas: a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo, entre 1935

³³ DÓRIA, Carlos Alberto. Op. cit, p. 86, grifo meu.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 87.

³⁸ CAVALCANTI, L. apud ibid.

e 1938, e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, sobretudo tendo à frente o ministro Gustavo Capanema, entre 1934 e 1945³⁹. De acordo com Rubim, Mario de Andrade inovou em:

(1) Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; (2) Pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; (3) Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; (4) Assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; (5) Patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais⁴⁰.

Com o segundo experimento, segundo Rubim, o governo Getúlio Vargas/Gustavo Capanema inaugurou uma atuação sistemática do Estado no domínio da cultura:

Pela primeira vez, o estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, que articulava uma atuação “negativa” – opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura [...] – com outra “afirmativa”, através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura. O poderoso Departamento de Informação e Propaganda (dip) é uma instituição singular nesta política cultural, pois conjuga como ninguém a face “negativa” (censura, etc.) e a “afirmativa” (produção de materiais em diferentes registros), buscando, simultaneamente, reprimir e cooptar o meio cultural, seus intelectuais, artistas e criadores⁴¹.

O grande número de instituições criadas, sobretudo já no período ditatorial, atesta o vigor dessa gestão: Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938). Esse início, contudo, marca também a forte relação que iria se estabelecer entre governos autoritários e políticas culturais no Brasil: o interregno democrático entre 1945 e 1964 dá testemunho dessa situação, com intervenções importantes, mas esparsas, como a instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; expansão

³⁹ RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 15.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., p. 16.

das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore; e a criação do Instituto Superior de estudos Brasileiros (ISEB), vinculado ao MEC⁴².

Com o golpe militar de 1964, a ditadura instalada no poder reafirma, ainda de acordo com Rubim, “a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismo”. Apesar da violência e do terror praticados por parte do Estado brasileiro, o regime ditatorial constituiu “uma agenda de ‘realizações’ nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil”⁴³. Essa agenda, contudo, precisa ser matizada.

A tese largamente difundida do crítico literário Roberto Schwarz, proposta entre os anos de 1969 e 1970, ainda no calor dos acontecimentos, de que “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país” é qualificada pelo autor com recurso ao seu alcance e circulação. De acordo com Schwarz, em 1964, o governo do general Castelo Branco interrompe as pontes entre “o movimento cultural e as massas”, poupando parte da intelectualidade socialista e submetendo à prisão e torturas “somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”. Esta espécie de produção para consumo próprio redundava, ainda de acordo com Schwarz numa “nova massa”, “capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade”, para a qual o regime ditatorial responde com o endurecimento dos meios de repressão, em dezembro de 1968, através da edição do Ato Institucional nº 5.

Contudo, segundo Rubim,

Além da violência, a ditadura age estimulando a transição que começa a se operar nestes anos com a passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada [...]. Com este objetivo, a instalação da infraestrutura de telecomunicações; a criação de empresas com a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos

⁴² Ibid., p. 18.

⁴³ Id. Políticas Culturais no Brasil: passado e presente. Disponível em:

http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/7661/1/Politicas_artigo2.pdf. Acesso em: 20 abr. 2015.

governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional”⁴⁴.

Ocorre, portanto, nesse período, um vigoroso investimento por parte do Estado com vistas ao desenvolvimento da chamada “indústria cultural”, num movimento de integração nacional através da cultura, a partir de um “centro de decisão”. Nesse sentido, ampliam-se as redes de telecomunicações, com claro privilégio ao sistema de teledifusão. Não por acaso, nesta fase se consolidam os conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa, como a Rede Globo de Televisão e a Editora Abril, apenas para citar dois exemplos.⁴⁵ A busca por constituir uma política nacional de cultura se torna inconteste entre as décadas de 1960 e 1970, a que Gabriel Cohn denomina como uma verdadeira “operação do Estado na área cultural”, com vistas a “assumir o controle do processo cultural no passo seguinte”. Segundo Cohn, ainda que o “regime pós-AI-5” não tenha logrado sucesso em alcançar uma desejável “hegemonia cultural”, ele “a buscou e lhe deu importância, à sua maneira”⁴⁶.

IV

Uma vez apresentados as noções elementares de “cultura política” e “política cultural”, situando-as já no quadro de referência brasileiro, passamos à enunciação dos elementos particulares: esta tese aborda aquela que se apresenta como a primeira investida do Poder Executivo Municipal com vistas a instituir uma política pública de cultura para as artes visuais na cidade de Curitiba, ou seja, ela se debruça sobre o momento particular em que “a arte e a cultura” na cidade de Curitiba passam a ser também um domínio de atuação da prefeitura municipal entre os anos de 1971 e 1983. Em nosso entendimento, o conjunto de ações que será aqui analisado satisfaz a dupla condição para a

⁴⁴ Id., op. cit., 2007, p. 20.

⁴⁵ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 83.

⁴⁶ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 88.

caracterização de uma política cultural, seguindo a trilha da definição prudencial sugerida por Urfalino, por compreender o momento de convergência entre a escolha e definição das representações do que sejam a arte e a cultura por parte da prefeitura municipal de Curitiba e a formulação de um conjunto coeso de ações públicas caracterizadas pela constância e coerência com tais representações. Antes das ações que serão aqui abordadas, registra-se, em âmbito municipal, apenas a existência do Departamento de Relações Públicas e Promoções (DRPP), criado pelo prefeito Omar Sabbag, em 1968, como uma assessoria de relações públicas da prefeitura, responsável pela organização de festas como o carnaval e as comemorações cívicas⁴⁷. Contudo, é preciso considerar que a mera seleção e fixação por parte do Poder Público de uma representação de cultura e/ou o caráter episódico de suas ações não constituem uma política cultural, no sentido de *policy*, propriamente. Sobre as atividades regulares do DRPP, não foram encontrados registros no Arquivo Público Municipal ou na Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

O período selecionado para a pesquisa, entre os anos de 1971 e 1983, compreende o momento de formação dessa política durante a primeira gestão do prefeito Jaime Lerner, de 15 de março de 1971 a 14 de março de 1975, e seus desdobramentos, que se estendem também à gestão de seu sucessor, o prefeito Saul Raiz, de 15 de março de 1975 a 14 de março de 1979, bem como ao seu retorno ao Poder Executivo Municipal, entre 15 de março de 1979 e 14 de março de 1983. O período corresponde também ao estabelecimento da coalizão política entre gestores do espaço urbano e interesses empresariais na condução de obras públicas, comumente denominada “lernismo”⁴⁸. Mais precisamente, esse período de doze anos comporta o decurso de três gestões municipais sob a tutela do mesmo grupo político filiado ao partido que dá sustentação à ditadura militar brasileira, a Aliança Renovadora Nacional,

⁴⁷ MILLARCH, Aramis. Explode, Paio! de Pólvora. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**, Curitiba, vol. 4, p.79-85, ago. 1990.

⁴⁸ Para uma análise das relações entre as elites empresariais locais e os gestores do espaço urbano no período, cf. OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: UFPR, 2000; SÁNCHEZ, F. **Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing**. Curitiba, 1997: Palavra; SÁNCHEZ, F. & MOURA, R.. Cidades modelo: espelhos de virtudes ou reprodução do mesmo? Cadernos IPPUR, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 2, p. 95-114, ago.-dez. 1999; SOUZA, N. R. **Planejamento urbano, saber e poder: o governo do espaço e da população em Curitiba**. São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH, Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 1999.

ARENA, urdido na formação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, o IPPUC, e responsável pela implantação do Plano Diretor, aprovado pela Câmara Municipal de Curitiba em 1966, e posto em execução a partir de 1971.

Nesse contexto, pretende-se compreender de que forma e por meio de quais dispositivos a imagem de “cidade modelo” erigida pelo “lernismo” mediante uma abordagem simultaneamente tecnocrática e humanista se estende e encampa também a o domínio da cultura e, mais propriamente, das artes visuais, na cidade. Por outro lado, colocamos também em foco a vida que está para além das instituições formais, a que podemos denominar “formações culturais”, usando a terminologia empregada por Raymond Williams. Para o autor, as formações são “movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que têm influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que têm uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais”. Fora das instituições, ou apesar delas, tais formações promovem o tipo de movimentação que não poderíamos caracterizar senão como políticas, ou seja, “*political*”, concernente a *politics* – grupos teatrais, agremiações de artistas visuais, críticos e marchands, para citar alguns exemplos. Em nossa pesquisa, consideraremos, sobretudo, as formações pertencentes ao campo das artes visuais. Ocorre é que, com o avanço do Estado sobre as práticas, obviamente, muitas delas são incorporadas bem como os sujeitos por elas responsáveis, de modo que o jogo estabelecido tem muito mais complexidades do que uma simples redução como “meio das artes visuais *versus* Estado” poderia denotar. Trata-se aqui, de modo mais preciso, do tipo de inter-relação que caracteriza uma “policy network”.

Os objetivos desta tese são, portanto, investigar qual é o caráter dessa política pública de cultura para as artes visuais na cidade de Curitiba, encampada pela prefeitura municipal entre os anos de 1971 e 1983, mapear seus eventuais objetivos e explicitar seus projetos, mantendo em foco as relações de interdependência recíprocas que caracterizam as “policy networks”. Como se origina tal investida, como se fundamenta e como se desenvolve ao longo de três gestões municipais são, por certo, objetos de nossa investigação.

Uma vez evidenciados sua forma e seus dispositivos, cumpre-nos avaliar, a partir de casos exemplares, em que medida a política pública de cultura lernista para as artes visuais logra ou não sucesso do ponto de vista dos objetivos colocados, bem como do ponto de vista do desenvolvimento das artes visuais na cidade. Em que medida, portanto, essa política cultural para as artes visuais realiza ou não o que um dia propôs?

As sucessivas camadas que sedimentam a política cultural em Curitiba ao longo de três gestões municipais precisam ser observadas, inclusive em suas descontinuidades, se houverem. Contudo, nos termos de investigação de uma “policy cycle”, especial atenção será dedicada à identificação da gênese da política cultural que aqui enunciamos, na medida em que, aparentemente, esse ponto de origem oferece os fundamentos para seu desenvolvimento subsequente. Em segundo lugar, adotamos o viés de estudo das ideias e das crenças para a tentativa de compreender a política cultural lernista de modo global. Trata-se, de certo modo, de iluminar uma possível “ideologia cultural” por parte do poder público municipal:

A ideologia é uma estrutura e uma prática. A ideologia não é um estado subjetivo da consciência (imaginação), nem um produto derivado de outras instâncias (um mero “efeito [...]”, mas uma estrutura do mundo social (uma “realidade”). E a expressão “estrutura ideológica” designa o terreno onde certas práticas sociais simbólicas se dão. O fundamental é que essas práticas têm aí a mesma materialidade que as ações e os conflitos nos demais domínios do mundo social. E é através da ideologia (ou das “formas ideológicas” para falar como Marx, ou da “tradição”, para falar como Marx e Engels) que os agentes sociais conhecem e se reconhecem (onde os homens “tomam consciência desses conflitos” etc.), isto é, situam-se em relação ao espaço social, e situam os outros agentes no espaço social. Daí o seu sentido positivo e produtivo e o seu “valor gnosiológico”, como enfatizou Gramsci [...]⁴⁹.

Metodologicamente, para iluminar essa “visão ou uma concepção social específica do mundo social”⁵⁰ que visamos apreender, recorreremos a um conjunto variado de fontes históricas, sempre encaradas como “discursos a serem analisados ou redes de práticas e representações a serem

⁴⁹ CODATO, Adriano. O conceito de ideologia no marxismo clássico: uma revisão e um modelo de aplicação. **Política & Sociedade**, Florianópolis, Vol. 15, nº 32, jan./abr. 2016, p. 322-323.

⁵⁰ Ibid.

compreendidas”⁵¹. Por crer que o foco de análise para a apreensão dos conteúdos ideológicos que buscamos está sintetizado na formulação de Terry Eagleton, como “uma função da relação de uma elocução com seu contexto social”⁵², um rigoroso processo de compreensão da natureza das diversas fontes históricas foi intentado. *Grosso modo*, no curso dessas análises, interpelamos as diversas fontes, sobretudo as autorais, segundo a taxonomia das fontes históricas proposta por Júlio Aróstegui, de acordo com os seguintes critérios: (i) posição em relação à época, aos fatos ou ao processo histórico especificamente examinado, ideológica em relação ao fato examinado e de seu conteúdo em relação ao problema examinado; (ii) intencionalidade – voluntária ou involuntária; (iii) qualidade – seguindo a divisão proposta por Barros entre “fontes materiais”, “de conteúdo” e “imateriais”; e (iv) quanto à serialidade⁵³.

Foram registrados os documentos constantes do Acervo de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o MAC-PR; da Casa da Memória; do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, no Solar do Barão; da Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná; além de consultas ao Arquivo Público Municipal e ao National Arts Education Archive, o arquivo britânico de arte-educação, sob a custódia do Yorkshire Sculpture Park, na Inglaterra. Os temas pesquisados versaram sobre o histórico da Fundação Cultural de Curitiba, os equipamentos culturais da Fundação Cultural destinados às artes visuais, a programação cultural da cidade entre os anos de 1971 e 1983, além de eventos específicos, como o Curso de Criatividade de Tom Hudson, o evento Arte na Cidade, a 1ª Mostra Anual da Gravura e o 1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Entre as fontes históricas textuais utilizadas, figuram:

- (i) Documentos governamentais: leis, decretos, estatutos e regulamentos;
- (ii) Documentos administrativos institucionais: atas de reuniões, projetos e relatórios de atividades;

⁵¹ BARROS, José D’Assunção. Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica. **Mouseion**, n. 12, mai./ago. 2012, p. 132.

⁵² EAGLETON, Terry apud CODATO, Adriano. Op. cit., p. 313.

⁵³ BARROS, José D’Assunção. Op. cit., p. 132-148.

- (iii) Fontes “realistas”: discursos e jornais;
- (iv) Documentos privados: correspondências⁵⁴.

Foram também registradas fontes iconográficas, sobretudo fotografias que registram eventos diversos, cursos e exposições de artes visuais realizados pela prefeitura municipal de Curitiba, através de seu Departamento de Relações Públicas e Propaganda ou pela Fundação Cultural de Curitiba. Material iconográfico inédito sobre a passagem do arte-educador inglês Tom Hudson pelo Centro de Criatividade de Curitiba, em 1974, foi obtido através do contato com o *National Art Education Archive*. A partir desse contato, Mark Hudson, filho do arte-educador, enviou-me, gentilmente, o documentário por ele produzido, *Tom went to Brazil*, a partir de registros em diapositivo e trechos de filmes gravados por Tom Hudson durante sua passagem pelo Brasil, entre os anos de 1971 e 1974, constantes do acervo nacional de arte-educação britânico.

Para os fins desta pesquisa, contudo, o apelo aos depoimentos, ou seja, as declarações dos sujeitos sobre acontecimentos dos quais tenham tomado parte, ou que tenham testemunhado⁵⁵ nos foram indispensáveis para que pudéssemos avançar em direção das próprias representações dos envolvidos. Nesse sentido, recorreremos ao amplo conjunto de depoimentos reunidos na série em 8 volumes, *Memória da Curitiba Urbana*, realizada pelo Instituto Municipal de Administração Pública, o IPPUC, além de uma série de entrevistas com atores diretamente envolvidos com as ações da política cultural letrada que constitui o objeto desta tese. Os depoimentos extraídos da publicação do IPPUC foram selecionados em virtude dos conteúdos dos discursos elaborados acerca, sobretudo, do processo de elaboração e implantação do Plano Diretor de Curitiba de 1966, além de funcionários envolvidos com a implantação da Fundação Cultural de Curitiba. Quanto às entrevistas, buscamos agentes diretamente implicados nos fatos examinados. Para tanto, realizamos três sessões de entrevista com o ex-prefeito Jaime

⁵⁴ BARROS, José D’Assunção. Op. cit., p. 152.

⁵⁵ SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. Fontes orais: testemunhos, trajetórias de vida e história. In: FONTES HISTÓRICAS: MÉTODOS E TIPOLOGIAS, Evento de extensão em pesquisa histórica, 3, 2008, Curitiba. Disponível em: < http://www.poshistoria.ufpr.br/fonteshist/txt_ACASantos.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2015.

Lerner, além de entrevistas com o pintor, ex-diretor do Centro de Criatividade e do Museu Guido Viaro, Vicente Jair Mendes, com o ex-diretor administrativo e financeiro da Fundação Cultural de Curitiba durante as duas gestões examinadas do prefeito Jaime Lerner, Constantino Viaro, com a fotógrafa Vilma Slomp, participante de um dos eventos artísticos examinados neste trabalho, da qual também participou o fotógrafo Orlando Azevedo, e com Fernando Velloso, ex-diretor do Departamento de Cultura do Estado, contemporaneamente ao período dos fatos aqui examinados. Tentar “identificar a intenção do entrevistado, a qual se encontra mais próxima do domínio da ideologia do que de aspectos formais do depoimento”, se encontra na base da problemática de manejo com essa sorte de fontes.

Ainda que possamos ponderar, seguindo Paul Thompson, que nenhuma fonte está imune à subjetividade, na medida em que todas podem ser insuficientes, ambíguas e mesmo passíveis de manipulação⁵⁶, é prudencial redobrar as atenções no que concerne às fontes orais. Como a memória constitui a base da oralidade, e aquela não cessa de se refazer na atualidade, posto que a memória acontece sempre no presente, a imprecisão e falibilidade dessas representações não pode escapar do campo de análise do pesquisador. De acordo com Pierre Nora,

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam: ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discursos críticos. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica [...]⁵⁷.

Além da memória ser um ato sempre presente, é de fundamental importância manter em foco que “os depoimentos devem [ser] analisados considerando-se que, no curso de suas vidas, as pessoas desempenharam (e continuam desempenhando) um conjunto de papéis sociais”⁵⁸, sobretudo, no caso dos depoentes aqui selecionados, como figuras de projeção pública.

⁵⁶ THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

⁵⁷ NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, dez. 1993, p. 9.

⁵⁸ SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. Op. cit., p. 7.

V

No percurso investigativo que propomos, no capítulo 1, intitulado “Era IPPUC: urbanismo e cultura”, abordaremos as relações existentes entre a elaboração e concreção do novo Plano Diretor de Curitiba, por parte do Instituto Municipal de Pesquisa e Planejamento, o IPPUC, e o projeto municipal para a cultura que dele se depreende. Para compreender essa passagem, que inclui o processo de formação dos quadros políticos tecnocráticos que encampam as profundas transformações físicas na cidade de Curitiba a partir de 1971, retrocederemos ao debate que enseja a revisão e produção de um novo plano diretor para a cidade, em meados dos anos 1960. Uma vez revistos os aspectos que antecedem à criação e implantação da primeira política municipal de cultura, passamos a analisar como este projeto se enuncia no interior do plano do IPPUC para a cidade e sob que condições tais orientações são postas em prática entre os anos de 1971 e 1972, durante a primeira gestão de Jaime Lerner frente à prefeitura.

No capítulo 2, “Fundação Cultural de Curitiba: a institucionalização da cultura municipal”, iremos mostrar que com a criação do órgão municipal responsável por promover e regular a “cultura”, a Fundação Cultural de Curitiba, em 1973, coloca-se em prática, efetivamente, um plano massivo de ação cultural para a cidade. Um grande número de equipamentos culturais para promover ações nas áreas de teatro, música e artes visuais, além de bibliotecas, parques e as famosas áreas pedestrianizadas são implantados com vistas a criar e manter uma verdadeira estrutura de “animação cultural” para a cidade. Para empreender esse percurso, traremos à luz os atos oficiais de sua fundação, assim como apontaremos as relações mantidas entre o novo órgão municipal e as direções para as políticas públicas de cultura da União, assim como orientadas pelo Conselho Federal de Cultura. O cotejo dessa documentação nos permitirá perceber como a Fundação Cultural de Curitiba pretende se associar, por identificação, aos direcionamentos dados pelo Ministério da Educação e Cultura e pelo CFC, bem como vislumbrar o terreno problemático do debate empreendido em plano federal. Em seguida, propomos a análise das noções de cultura que norteiam o direcionamento das três

gestões que aqui nos referimos a partir das reflexões produzidas pelos respectivos presidentes da Fundação Cultural de Curitiba no período: o arquiteto Alfred Willer, o crítico de arte e administrador cultural Ennio Marques Ferreira e o publicitário Sérgio Mercer.

No capítulo 3, “Uma política para as artes em choque com uma arte para a política”, faremos uma mudança nas lentes de análise para nos concentrarmos pontualmente em três momentos particulares, com vistas a explicitar os possíveis limites do projeto lernista para a cultura quando diretamente confrontado com o campo das artes visuais. O primeiro caso analisado, ocorrido no ano de 1974, será a implantação do Centro de Criatividade de Curitiba, unidade em que, como veremos, a convivência entre a “política de animação cultural” fundada sobre o princípio do desenvolvimento da criatividade, a ideia de criação propriamente artística e o livre exercício da imaginação criadora, não são noções pacificadas. O segundo caso será a instituição da Mostra Anual da Gravura, em 1978, que corresponde a uma guinada da noção de arte como livre criação, como empreendido nos primeiros anos desta política, para o domínio da especialização. Essa verdadeira *tour de force* para a área de artes visuais ocorre durante a gestão do prefeito Saul Raiz, com a entrada da primeira direção profissional da Fundação Cultural de Curitiba, exercida por Ennio Marques Ferreira. O terceiro caso é realização do 1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte, no retorno de Lerner à prefeitura e, com ele, nova carga da política de animação da cidade sustentada por apelo à criatividade. No grande evento produzido pelo Museu Guido Viaro, em 1980, um grande conjunto de ações foi organizado: a cidade-modelo pronta a ser exibida, mais de 70 críticos de arte convidados, exposições espalhadas pelos espaços oficiais com a produção de artistas locais, tanto do passado como do presente, e a imprensa a postos, anunciando mundos de expectativas. O verdadeiro acontecimento, contudo, não parece residir no que propõe a prefeitura de Curitiba, por intermédio de sua Fundação Cultural, mas no intervalo entre as aspirações dos diferentes agentes.

1. ERA IPPUC: URBANISMO E CULTURA

A hipótese desenvolvida neste capítulo é de que as primeiras ações em direção a uma política municipal de cultura na cidade de Curitiba surgem, entre os anos de 1971 e 1972, balizadas por dois parâmetros. Por um lado, como uma função derivada do urbanismo, inextricavelmente ligada ao então recém-criado Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba – responsável pela elaboração do Plano Diretor de 1966 e cujos quadros formaram as lideranças políticas que iriam governar a cidade de Curitiba nos anos subsequentes e, sobretudo, implantar o referido Plano. Por outro lado, o modelo provido pela administração pública federal que, já em 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas havia estabelecido as bases para a primeira política nacional de cultura⁵⁹ apoiada na prática da preservação do patrimônio histórico e artístico – efetivamente reduzida à política de preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal⁶⁰ –, cujos esforços para sua reformulação seriam retomados, não por acaso, justamente naquele início da década de 1970, sob a égide de um novo regime de exceção.

A construção e a manutenção da “identidade” dessa política de preservação por parte do governo federal entre os anos de 1937 e 1979 se assenta, de acordo com Joaquim Arruda Falcão, em pelo menos dois indicadores: primeiro, “na continuidade da gestão político-burocrática do

⁵⁹ De acordo com Joaquim Arruda Falcão, em artigo publicado em 1984, dificilmente poderíamos falar de uma “política cultural” *lato sensu* por parte do Estado brasileiro, i.e., como “um conjunto articulado e fundamentado de decisões, programas e instituições que tenham sido sistematicamente implementados pelo governo federal”, a exceção da política de preservação histórica e artística levado a cabo ao longo de 45 anos pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, desde a sua criação em 1937, depois transformado em Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, posteriormente, em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, como hoje o conhecemos. Todavia, é preciso pontuar que o Estado inseriu e ampliou sua presença na vida cultural brasileira desde a década de 1930, através da criação de instituições como o Instituto Nacional do Livro, o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro, além do próprio Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do apoio direto ou indireto às atividades de artistas e profissionais. FALCÃO, Joaquim Arruda. Política Cultural e Democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 23-24.

⁶⁰ Ibid., p. 28.

IPHAN”⁶¹, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que comporta o período de sua fundação, ainda como SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁶², sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, entre 1937 e 1967, tendo Mário de Andrade como seu colaborador, até o final da gestão de seu sucessor e discípulo Renato Soeiro, em 1979, e segundo, “na homogeneidade e estabilidade de seu corpo técnico”, formado basicamente por arquitetos que, ainda segundo Falcão, partilhavam das mesmas ideias sobre conservação patrimonial. Para o autor, a concepção de “preservação cultural” daquela classe profissional se resumia em “restaurar arquitetonicamente”⁶³.

À constância desses dois indicadores, i.e., a continuidade da gestão político-burocrática e a homogeneidade e estabilidade do corpo técnico, Falcão soma em sua análise certa “autonomia político-administrativa” granjeada pelo órgão em relação não apenas aos “sucessivos períodos de ‘apolítica cultural’ do Estado”, mas também em relação aos sucessivos regimes políticos e ciclos econômicos. Este é um ponto de interesse para nossa análise: ora, por que razão conjunturas políticas, econômicas e sociais distintas não afetariam a iniciativa mais articulada no campo da política cultural brasileira em nível federal? Para Falcão, ainda que tal autonomia deva ser atribuída a fatores diversos, certamente, entre eles está a “desimportância relativa que os regimes pós-Estado Novo e seus opositores deram à questão do patrimônio histórico e artístico nacional”. “Em outras palavras”, afirma Falcão,

[...] a questão da preservação do patrimônio cultural nestes 45 anos raramente se transformou numa “arena” importante do jogo ideológico, político e econômico nacional⁶⁴.

Há, portanto, contido nessa afirmação, o evidente indício de certa apatia tanto do Estado quanto das possíveis forças sociais de oposição em relação às políticas para a preservação do patrimônio histórico e artístico, sobretudo

⁶¹ Ibid., p. 24.

⁶² O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, foi criado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 nov. de 1937, transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, DPHAN, em 1946, e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, em 1970.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

quando aquilo que se entende pelo termo “patrimônio” se restringe à manutenção e ao restauro de exemplares arquitetônicos. Tal senda fora aberta pelo próprio Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que, como inegável avanço, revogou o caráter absoluto do direito de propriedade privada em nome do interesse cultural público, na figura do processo de tombamento. Baseado em projeto de Mário de Andrade, entretanto, o decreto é visto como sua versão empobrecida, justamente por excluir seus aspectos mais ricos e, sobretudo, capazes de problematizar a própria ideia de “cultura”:

Mário de Andrade, ao especificar que seriam dignas de proteção tanto as artes eruditas quanto as ameríndias e populares, ilustrou cada um desses tipos com inúmeros exemplos de sua cultura aberta. Exemplos que iam desde obras premiadas em escolas oficiais de Belas-Artes, até instrumentos de pesca indígenas ou agrupamentos de mocambos no Recife, por exemplo. Já o Decreto-lei apenas mencionou as categorias de arte que mereciam proteção, deixando a tarefa de explicitar cada uma dessas categorias para um futuro regulamento (art. 4º § 2º), que nunca foi expedido. Mário de Andrade propôs preservar os bens, móveis e imóveis, e mais os usos, hábitos, afazeres, lendas, folclore, música e até superstições populares. O Decreto-lei restringiu-se às coisas, isto é, bens móveis e imóveis⁶⁵.

As ousadas formulações de Mário de Andrade, que incluíam preocupações com um tema fundamental nas atuais discussões sobre a preservação do patrimônio, mais precisamente, o que denominamos “patrimônio imaterial”, foram, portanto, limitadas pelo texto do decreto-lei aprovado e que efetivamente deu forma à atuação do IPHAN. Nesse contexto, restrita à tarefa de restauração arquitetônica, “a preservação do patrimônio histórico e artístico passa a ser uma tarefa apropriada quase que exclusivamente por uma classe profissional: os arquitetos”⁶⁶.

No início da década de 1970, a reboque de uma dupla crise enfrentada pelo regime ditatorial brasileiro, o Estado adota como contrapartida o investimento em políticas “socialmente mais abrangentes e operacionalmente mais eficazes”⁶⁷. De um lado, havia uma crise de legitimidade, pressentida nos protestos urbanos de 1968 e agravada pela progressiva insatisfação de grupos sociais que sempre o apoiaram, como os empresários e as classes médias

⁶⁵ FALCÃO. Op. cit., p. 28, grifos do autor.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., p. 30-31.

urbanas, descontentes com a restrita fatia que lhes cabia dos benefícios das políticas públicas, e, de outro, a crise de eficiência operacional do modelo econômico, verificada pela “excessiva concentração da renda nacional e incontrolada estatização/burocratização da economia nacional” e agravada pelo crescente processo inflacionário e endividamento externo. Entretanto, é apenas a partir de meados da década de 1970 que reformas passam a ocorrer no âmbito do Ministério da Educação e Cultura⁶⁸, tornando-se substanciais ao fim daquela década, tanto em sua vertente patrimonial⁶⁹, com a retomada da proposta contida no anteprojeto de Mário de Andrade “como alavanca para reabrir a discussão sobre os limites sociais, étnicos, ideológicos e tecnológicos do conceito de ‘patrimônio cultural’”⁷⁰, quanto em sua vertente executiva, a exemplo da aprovação da Política Nacional de Cultura, a chamada PNC, e da criação da Fundação Nacional de Arte, Funarte⁷¹, em 1975⁷².

Ao analisar a política cultural no Brasil nos anos 1970, Sergio Miceli faz uma leitura sensivelmente diversa daquela aparente “desimportância” lograda pela política de preservação de patrimônio já apontada, de modo a situar precisamente aí, em seu potencial alheamento, a chave exata de sua importância. O fato de serem aparentemente incontestáveis provê o status de

⁶⁸ O Ministério da Educação e Saúde Pública foi criado pelo Decreto nº 19.402, de 14 de nov. de 1930, tendo sua denominação alterada para Ministério da Educação e Cultura pela Lei nº 1.920, de 25 de julho de 1953, por ocasião da implantação do Ministério da Saúde. De acordo com Miceli, ao longo dos anos 1930 e 1940, a vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública incluía o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas-Artes, todos alinhados sob a rubrica “Instituições de Educação Extraescolar”, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, sob a rubrica “Instituições de Educação Escolar”, ao lado das universidades, colégios e liceus federais. MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 55.

⁶⁹ Nesse sentido, surge, em 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural [CNRC] – uma iniciativa externa ao Estado que congregava designers, físicos, antropólogos, sociólogos, entre outros intelectuais, que se reuniam nas dependências da antiga Reitoria da Universidade de Brasília. Apoiadas inicialmente pelo Ministério da Indústria e Comércio, durante a gestão de Severo Gomes, e o Governo do Distrito Federal, as atividades do CNRC foram, posteriormente, transferidas para o IPHAN e, por extensão, para o Ministério da Educação e Cultura, em 1979, durante a gestão de Aloísio Magalhães a frente do Instituto. Para além da efetiva reorganização provocada pelo novo IPHAN a partir de meados da década de 1970, é preciso notar o deslocamento do campo prioritário de debate sobre a cultura quando o Ministério da Indústria e Comércio encampa tal sorte de iniciativa como o CNRC. De acordo com Falcão, o interesse indicaria também o “compromisso com uma política dotada de espírito empresarial e economicamente viva, isto é, integrada ao cotidiano econômico do cidadão brasileiro”. Ibid., p. 32.

⁷⁰ Ibid., p. 34.

⁷¹ Ibid., p. 58, 67.

⁷² A Fundação Nacional da Arte, Funarte, foi criada pela Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975.

“conteúdo universal” às políticas patrimonialistas de cunho conservacionista do período⁷³. Dentre os fatores que contribuíram para a adoção dessa tendência, Miceli enumera “o alheamento de importantes segmentos de intelectuais e artistas em relação às iniciativas governamentais”, em oposição ou em virtude do medo e da insegurança causados pelos excessos cometidos pelos serviços de segurança e censura, a “sensibilização de setores de peso no interior da coalizão dirigente para a importância em se ampliar a presença pública na área de produção cultural”, caracterizada por uma espécie de divisão do mercado na qual o Estado marcava sua presença e intervinha nos rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando à iniciativa das redes privadas de entretenimento e informação – em estágio de colossal expansão à época –, os gêneros e veículos mais rentáveis. O autor aponta também como condicionante o próprio *marketing* do regime, cuja “política de ‘abertura’ acarretava forçosamente a exigência de melhorar a imagem de marca do regime”⁷⁴.

A preservação do patrimônio histórico e artístico converte-se então num terreno de *consenso* em torno do qual é possível fazer convergir os esforços de agentes cujos interesses e motivações certamente colidiriam em gêneros de produção cultural onde a problemática estivesse fortemente referida a questões da atualidade social e política. O patrimônio constitui, portanto, o repositório de obras do passado sobre cujo interesse histórico, documental e, por vezes, estético não paira qualquer dúvida. Trata-se de obras e monumentos que, no mais das vezes, já se encontram dissociados das experiências e interesses sociais que lhes deram origem⁷⁵.

Se, por um lado, temos como condicionante contextual o caráter apaziguado das políticas federais de preservação, de outro, temos, em Curitiba, a consolidação da presença pública da mesma classe profissional responsável pela condução das políticas culturais patrimonialistas em nível federal. Oriundos do então recentemente criado curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná⁷⁶, arquitetos e urbanistas

⁷³ MICELI. Op. cit. p. 100-102.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 100-101.

⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 101-102, grifo meu.

⁷⁶ O Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (CAUUFPR) foi constituído em 1962, no contexto de ampliação da rede pública de ensino superior e da criação de centros de formação em arquitetura nas principais regiões em desenvolvimento do país. Enquanto política oficial, tal decisão integra as estratégias dirigidas à formação de uma elite dirigente local com vistas à modernização da sociedade paranaense. A Escola de Engenharia da UFPR constituiu uma comissão especial de professores com os engenheiros Rubens Meister, Ralph Leitner e Samuel Chamecki, que chegou inclusive a encomendar a Lúcio Costa uma proposta de currículo. Assessorados por dois jovens

formariam um importante núcleo na cidade de Curitiba, sobretudo na figura do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, o IPPUC, constituído em 1965 com a função precípua de detalhar o novo Plano Diretor da cidade, que seria implantado ao longo de três gestões municipais, entre os anos de 1971 e 1983. Não por acaso, o IPPUC ficaria conhecido, em sinal de deferência, por seus apoiadores, ou ironia, pelos detratores, como a “Sorbonne do Juvevê”, ou seja, para estes últimos, “um bando de tecnocratas”⁷⁷. O que é de fundamental importância aqui é que no bojo dessa reorganização da cidade pela via do urbanismo, estava contida uma profunda intervenção por parte do poder público municipal com vistas a *criar e fomentar* uma intensa “vida cultural” para seus cidadãos. O problema passa a se enunciar neste ponto.

Em primeiro lugar, qual é a acepção de cultura empregada por esses gestores? Devemos compreendê-la como “‘as artes’, como ‘um sistema de significados e valores’, ou como ‘todo um modo de vida’”⁷⁸? De modo introdutório, somando o aspecto antropológico e o sociológico, o termo *cultura* “remete à ideia de uma *forma* que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante” ou, num sentido mais estrito, “designa o processo de cultivo da mente, nos termos de uma terminologia moderna e cientificista, ou do espírito, para adotar-se um ângulo mais tradicional”⁷⁹. Se a primeira acepção é dotada de caráter bastante difuso, a

professores de Belo Horizonte, os arquitetos José Marcos Loureiro Prado e Armando Strambi, formulou-se a estrutura e organização curricular do novo curso nos moldes do que se praticava no país. Realizado o concurso de ingresso, facultou-se também o acesso ao curso para estudantes e profissionais de engenharia. As aulas iniciaram em 1963 com os 20 estudantes que compunham a primeira turma. O corpo docente pioneiro foi constituído por cariocas e paulistas, que dominavam as linhas básicas de ensino e projeto, aos quais se somaram profissionais de outras regiões nos anos subsequentes. Em 14 de abril de 1965, a Escola de Engenharia do Paraná formalmente constituiu os Departamentos de Composição e de Teoria e História da Arquitetura, contratando arquitetos para cumprir as funções docentes e administrativas referentes a essas áreas. A reforma universitária de 1969 definiu a criação do Setor de Tecnologia da UFPR e a antiga Escola de Engenharia transformou-se em Curso de Engenharia, com várias especialidades organizadas em departamentos. O Curso de Arquitetura e Urbanismo ficou subordinado à direção do Setor de Tecnologia, que congregava outras carreiras como a Física, a Geologia e a Química. Somente em 05 de outubro de 1973 foi criado o Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DARQ) a partir da fusão dos Departamentos de Composição e Teoria e História. Disponível em: <http://www.cau.ufpr.br/graduacao/apresentacaoehistorico.htm>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

⁷⁷ TANIGUCHI, Cássio. Depoimento. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, vol. 3, mai. 1990, p. 58.

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979, p. 19.

⁷⁹ COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 114.

segunda apontaria para um conjunto de noções que, com frequência, fundamentam o desenvolvimento de políticas públicas para a “cultura”:

1. Um estado mental ou espiritual desenvolvido, como na expressão “pessoa de cultura”;
2. O processo que conduz a esse estado, de que são parte as *práticas culturais* genericamente consideradas;
3. Os instrumentos (ou os *media*) desse processo, como cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo⁸⁰.

Em segundo lugar, é preciso esclarecer como se dão estas relações entre o poder público municipal e as próprias formações culturais atuantes em nosso meio: o modo como se equacionam as tensões entre a atividade política e a vida social nos é de especial interesse. Com vistas a iluminar tais questões, as condições de surgimento do novo Plano Diretor e, conseqüentemente, do grupo a ele relacionado, serão propriamente abordadas nas seções subsequentes em virtude do papel preponderante que desempenham, sobretudo no que concerne às primeiras ações voltadas ao campo da cultura em âmbito municipal.

⁸⁰ Ibid., p. 114-115.

1.1 Curitiba entre as décadas de 1960 e 1970

No início da década de 1960, a base da economia paranaense ainda era a agroindústria⁸¹, muito embora o tema da industrialização já tivesse substituído aquele da “vocação agrícola” do Estado no discurso político oficial, trazendo em seu bojo a necessidade premente de “ampliação da infraestrutura básica”, sobretudo no que concernia às rodovias e à energia elétrica. Os governadores do Estado que inauguram esse novo período, Ney Braga (1961-1965) e Paulo Pimentel (1966-1971) – o último Governador eleito pelo voto direto no Paraná, já na vigência do regime militar, até o período de redemocratização – passariam a considerar como indesejáveis, de modo oposto a seus antecessores⁸², as correntes migratórias, por introduzirem a pequena propriedade, a policultura e sobretudo certa desordem, como a afirmação do então governador Paulo Pimentel deixava explícito: “elementos originários dos Estados sulinos que, sem documentação alguma, se estabelecem desordenadamente na terra, motivam tensões [...] provocando, muitas vezes, a formação de minifúndios prejudiciais ao progresso das áreas atingidas”⁸³.

As práticas administrativas de cunho “modernizante”, estabelecidas desde a gestão de Manoel Ribas, interventor e governador entre os anos de 1932 e 1945, e de Moysés Lupion, a partir de 1947, promoveram a ampliação da malha viária e, como consequência, o início da integração das diversas regiões, sobretudo entre o Porto de Paranaguá e a capital ao Norte do Estado.

⁸¹ Até os anos 1930, a economia no Paraná se mantinha em torno de dois setores: o ervateiro, já em período de baixa, e o madeireiro, em crescimento constante no mercado interno e externo. Ao Norte do Paraná, o contato crescente com a cafeicultura paulista e a expansão das ferrovias entre os dois Estados deu origem à chamada “corrida do café”, configurando o povoamento desse território que passaria a se chamar “Norte Novo”. Em função disso, a participação do Paraná na produção cafeeira aumentou de 7% para 52%, “fenômeno que trouxe ao Estado um grande aporte de capitais, não só para a agricultura como para a indústria”. Entre 1930 e 1950, surgiram na região norte do Paraná, cidades como Londrina, Rolândia, Arapongas, Apucarana, Maringá, Cianorte e Umuarama. TRINDADE, Etelvina M. C.; ANDREAZZA, Maria Luiza. **Cultura e Educação no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001, p. 95-96.

⁸² O Governador Moysés Lupion e seu sucessor, Bento Munhoz da Rocha, empenharam-se em promover a “prosperidade material” trazida pela exportação de café, assim como na tarefa de induzir o crescimento populacional, através do incentivo à migração, que aumentaria, por sua vez “os contingentes de mão-de-obra nos territórios recém-ocupados”. TRINDADE, Etelvina M. C.; ANDREAZZA, Maria Luiza. **Cultura e Educação no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001, p. 104.

⁸³ PIMENTEL, Paulo apud TRINDADE, Etelvina M. C.; ANDREAZZA, Maria Luiza. *Ibid.*, p. 113-114.

À medida que ganhava certa importância como centro industrial ao sul do país, Curitiba reforçava seus laços econômicos não apenas dentro do Estado, mas também com São Paulo, de modo que, em 1960, era, “de longe”, a maior cidade do Paraná, seguida pelos municípios de Londrina, Maringá, Guarapuava, Tibagi, Ponta Grossa, Arapongas, União da Vitória, Rio Branco e Paranavaí⁸⁴. Se, naquele momento, a população do estado havia atingido os 4,2 milhões de habitantes⁸⁵, Curitiba chegava aos anos 1960 atingindo a marca estimada de 500 mil habitantes⁸⁶.

A cidade, que, em 1950, tinha 180 mil habitantes, de acordo com dados do IBGE, apresentava uma taxa de crescimento demográfico anual da ordem de 7,2%, sendo apenas superada por Goiânia, entre as capitais brasileiras⁸⁷. Para que tenhamos uma noção mais clara da magnitude desses números, a taxa média de urbanização no Brasil naquele período era de 5,5% ao ano, enquanto em São Paulo era de 4,5% ao ano. Entre as cidades que, em 1960, tinham mais de 100 mil habitantes, apenas seis apresentaram taxas de crescimento que se aproximavam dos números de Curitiba. Considerando apenas a população urbana, a taxa de crescimento demográfico era ainda mais impressionante: calculada em 480 mil pessoas em seu distrito sede, em 1965, se comparada aos 138 mil habitantes da zona urbana em 1950, indica um crescimento médio anual de quase 9%. A população urbana que, em 1950, correspondia a 78% da população total, em 1965, correspondia a 97% da população⁸⁸.

É muito importante salientar que esta forte urbanização de Curitiba, como de resto em todo o Brasil, não se fez nos moldes clássicos, em que a maior atração das cidades é o emprego oferecido pelas indústrias de transformação. Isto é facilmente demonstrado pelo fato de que entre 1950 e 1965, o emprego na indústria de transformação de Curitiba cresceu apenas de [sic] 4% ao ano. Acontece então que as populações rurais que não encontram ocupação nos campos, acorrem para a cidade em busca de condições de assistência pública, principalmente médica, e de empregos, que só são oferecidos pelo comércio, principalmente o exportador, pelo Governo e pelos serviços em geral. A grande concentração do dispêndio da

⁸⁴ Ibid., p. 95-104, 114.

⁸⁵ Ibid., p. 114.

⁸⁶ PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA; IPPUC. **Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba**. Curitiba, jun. 1965, p. xii.

⁸⁷ Excluía-se dessa análise comparativa, obviamente, Brasília, cuja fundação era demasiado recente.

⁸⁸ Ibid., p. 3-4.

renda nas cidades brasileiras, faz com que nelas se concentrem a oferta e a procura de uma série de atividades terciárias, que inevitavelmente empregam larga quantidade de mão de obra. Outro setor que também contribui muito para a oferta de empregos é o Governo, que em Curitiba assume uma importância preponderável [sic]. O próprio crescimento urbano cria empregos na indústria de construção e a exigência de obras e assistência públicas, aumentando a estrutura governamental, e se constituindo numa nova atração exercida pela cidade. Finalmente pode-se citar uma outra atração em Curitiba, que é o ensino em todos os seus níveis⁸⁹.

Contudo, é importante notar as relações que o arranjo político nacional mantém com o contexto local. A partir do segundo pós-guerra, surgiram no Brasil as primeiras tentativas de institucionalização de processos de planejamento urbano, cuja marca mais significativa da época foi, sem dúvida, a construção de uma nova capital, a cidade de Brasília, em 1960, “inteiramente pautada nos pressupostos da ‘ciência’ do urbanismo”⁹⁰. O processo de urbanização se intensificou de tal maneira que, em meados da década de 1960, a população urbana, pela primeira vez, ultrapassava a população rural no Brasil. Além disso, numa disposição similar,

[...] o recém-instaurado regime militar (1964-1985) esforçava-se por implementar um amplo projeto de planejamento e reforma urbana, o qual buscava sanar as carências mais visíveis das metrópoles brasileiras, então em acelerada expansão: saneamento e habitação, transporte, planejamento etc⁹¹.

1.1.1 Modernização e miséria nas páginas da revista *Panorama*

A edição de fevereiro de 1962 da revista de variedades *Panorama* trazia uma extensa reportagem especial, festejando as realizações do primeiro ano do Governo Ney Braga à frente do Estado do Paraná, a quem a revista creditava a façanha de “repor o Estado nos seus trilhos”. Elencava-se ali, um

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000, p. 23-24.

⁹¹ Ibid. Para tanto, foram criados o Banco Nacional da Habitação, BNH, através da Lei nº 4.380, de 21 de agosto de 1964; a Empresa Brasileira dos Transportes Urbanos, EBTU, através da Lei nº 6.261, de 14 de novembro de 1975; e o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, SERFHAU, através da Lei nº 4.380, de 21 de agosto de 1964.

vasto programa de infraestrutura e seus supostos resultados nas áreas de produção e transmissão de energia elétrica, transportes e pavimentação de estradas, o desenvolvimento de plano para diversificação da monocultura cafeeira, implantação de plano para mecanização da lavoura, incentivo à pecuária, além de investimentos nos setores de superestrutura, como educação, saúde e assistência social, ainda que se admitisse que na área da saúde, “quase tudo está por fazer, diante da imensidade dos reclamos públicos há longos anos desatendidos”⁹².

Naquela mesma edição da revista, chamava a atenção uma reportagem contundente – assinada pelo então jovem colunista Sylvio Back⁹³ e recheada de imagens não menos impactantes, produzidas pelo fotógrafo Alcides Machado – intitulada “Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio”, que provia uma representação muito menos auspiciosa, desta vez, da capital do Estado do Paraná. Para Back, contrariamente, o ano de 1961 havia deixado um “triste rastro de paradoxos”: o progresso e a miséria vivendo lado a lado nas ruas; “párias e favelas versus privilegiados e moradias de luxo”⁹⁴.

Curitiba, exemplo nacional de grandiosidade e desenvolvimento, nível de vida alto e estável, adentrou irremediavelmente no rol dos melancólicos palcos do contraste social. De Pasárgada, a Capital do Paraná transformou-se num problema. Invasa sua periferia de favelas e cortiços, homiziando aglomerados humanos flutuantes, entre 25 e 30 mil infelizes, na maioria oriundos do norte do Estado e do país, agora, o *centro da cidade capitulou ante o ímpeto da miséria* e o verso e reverso comovem o mais indiferente⁹⁵.

De acordo com o autor, um levantamento de emergência apontava que pelo menos cem famílias viviam em cortiços no centro da cidade: “terrenos baldios, fundos de prédios ou qualquer canto infecto serve para abrigá-las”, numa situação *quase* equivalente às conhecidas favelas instaladas na Vila Guaíra, em Santa Quitéria, Guabirotuba e Capanema. “Quase”, afirmava Back, por constatar que a convivência dos extremos tornava a situação dos

⁹² NEY: 1º ano de Governo. **Panorama**, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 43-58.

⁹³ Para um estudo aprofundado da poética cinematográfica de Sylvio Back, bem como um levantamento de sua produção jornalística e crítica a partir dos anos 1950, cf. KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)**. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

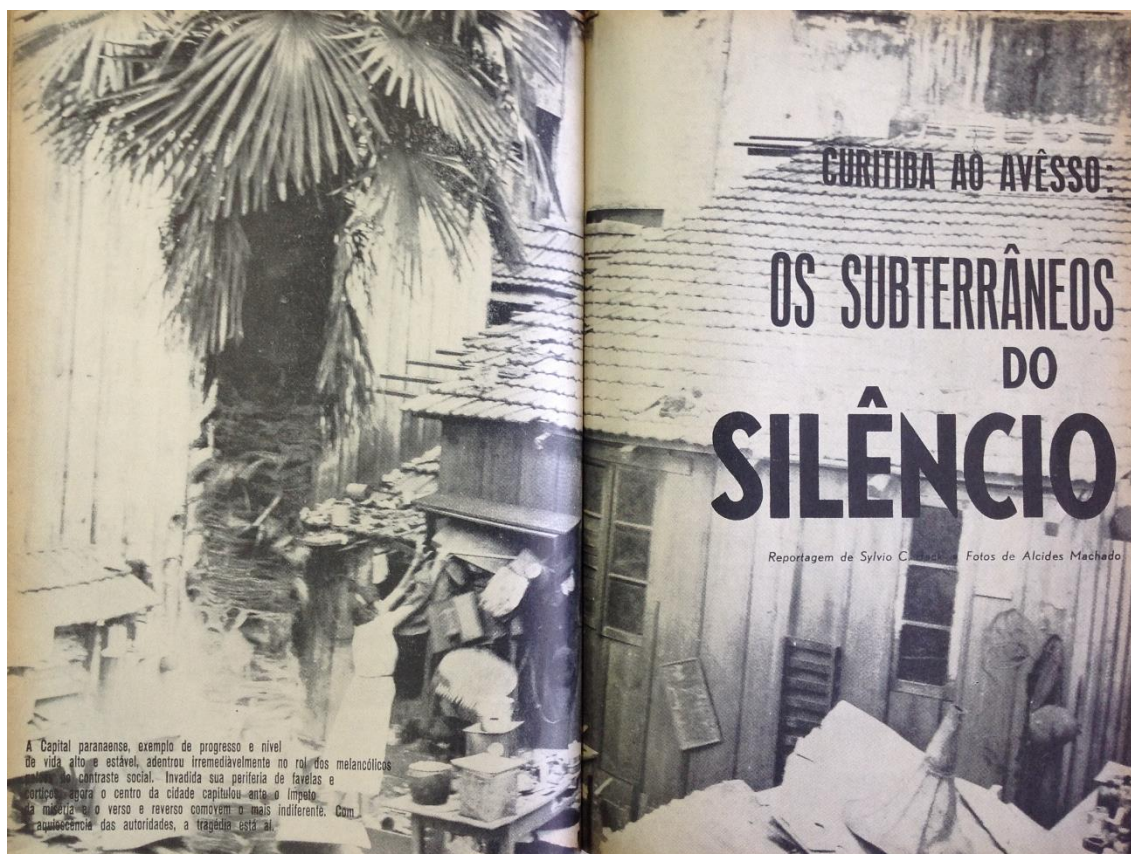
⁹⁴ BACK, Sylvio. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. **Panorama**, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 80-85.

⁹⁵ Ibid., p. 80, grifos meus.

habitantes dos cortiços do centro da cidade ainda mais humilhante do que a situação daqueles que habitavam a periferia⁹⁶.

O quadro não é fictício. A 20 metros da rua XV de Novembro, o pulmão de Curitiba, a miséria disfarçada margeia os costados dos prédios e casas com dois a três andares, de construção antiga. O contraste é brutal: lojas, magazines, relojoarias, bares, restaurantes, bancos, repartições públicas (sinônimos de comércio, consumo, trabalho) acobertam uma outra população, um outro gabarito de vida, resumido na palavra-chave, MISÉRIA (protótipo de um irreversível desajuste social). Do alto de um edifício, pode-se vislumbrar os dois mundos. Acheando-se àquele dos miseráveis, a impressão é profundamente aviltante; eles nem ao menos respiram o ar nosso de cada dia⁹⁷!

FIGURA 1 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO



FONTE: BACK, Sylvio. Curitiba ao avêss: os subterrâneos do silêncio. **Panorama**, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 80. Fotografia: Alcides Machado.

⁹⁶ Ibid., p. 82-84.

⁹⁷ Ibid., p. 84, grifos no original.

FIGURA 2 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO



A questão habitacional e o marginalismo na zona central de Curitiba está assumindo índices negativos surpreendentes. É um novo problema que surge.

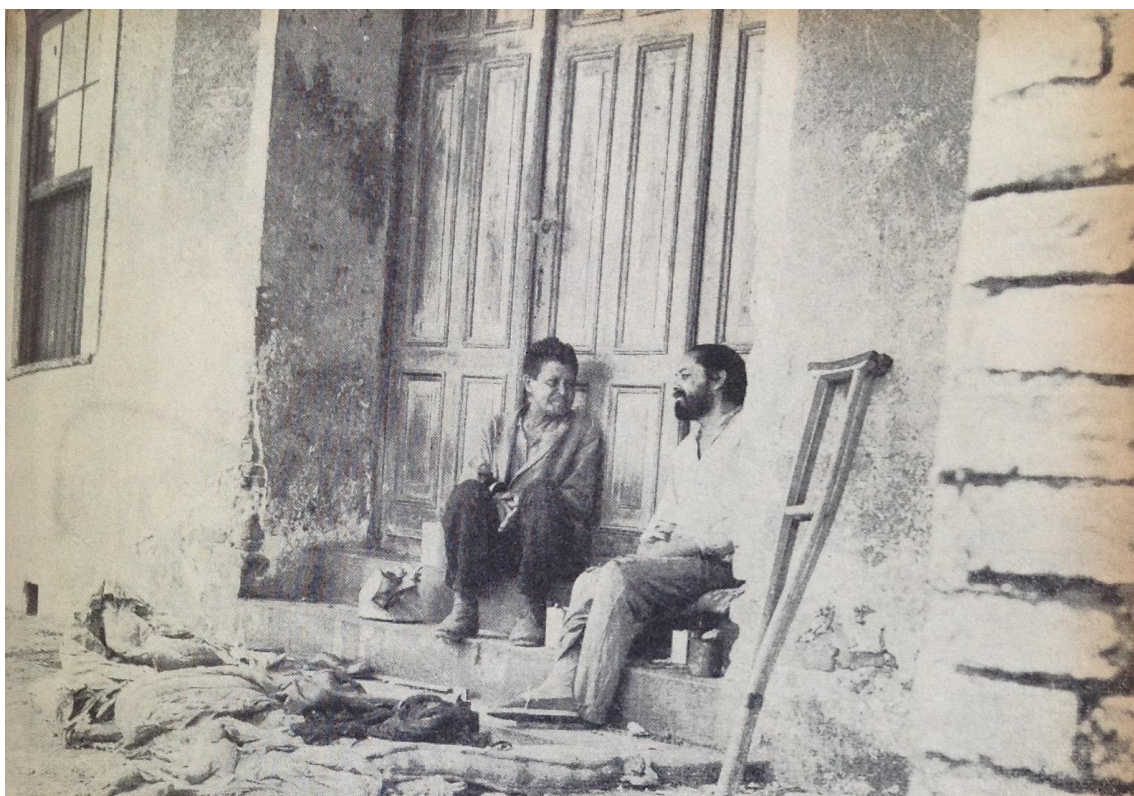


Levantamentos de emergência revelam que pelo menos cem famílias desamparadas vivem nesses "cortiços" do centro da cidade. Estas fotos dizem como.



FONTE: BACK, Sylvio. Curitiba ao avêss: os subterrâneos do silêncio. **Panorama**, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 82. Fotografia: Alcides Machado.

FIGURA 3 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO

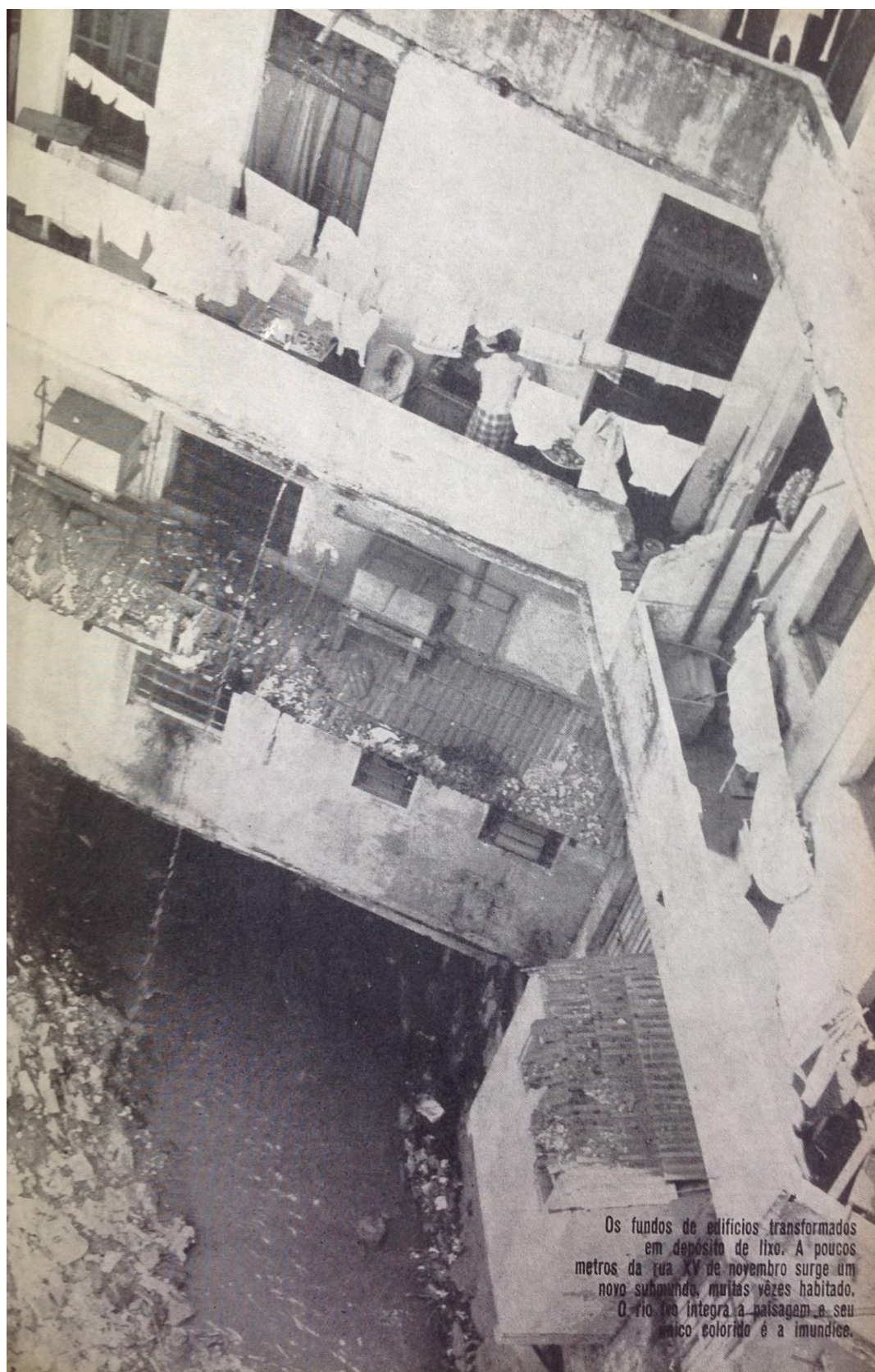


A mendicância e o pauperismo formam quadros dolorosos como êste numa cidade que ontem mal conhecia isto.



FONTE: BACK, Sylvio. Curitiba ao avêssso: os subterrâneos do silêncio. Panorama, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 83. Fotografia: Alcides Machado.

FIGURA 4 – REPORTAGEM: CURITIBA AO AVÊSSO: OS SUBTERRÂNEOS DO SILÊNCIO



FONTE: Sylvio. Curitiba ao avêss: os subterrâneos do silêncio. **Panorama**, Ano XII, nº 117, fev. 1962, p. 82. Fotografia: Alcides Machado.

Em 1965, já na gestão do prefeito Ivo Arzua Pereira, os debates sobre a necessidade de um novo plano diretor para a cidade e a divulgação do Plano Preliminar de Urbanismo encomendado pela prefeitura – sobre o qual me deterei na próxima seção deste capítulo – fornecia combustível para as projeções otimistas da mesma revista.

No futuro será possível ir de automóvel do Portão ao Bacacheri sem parar nenhuma vez e em alta velocidade. Isto graças às características da grande avenida estrutural que será construída entre os dois bairros, com 30 metros de largura e gêmea de uma outra, que ligará, cruzando a primeira, o Capanema às Mercês. A existência dessas duas grandes vias estruturais, vários outros melhoramentos e projetos urbanísticos estão previstos no Plano Preliminar de Curitiba, recentemente entregue ao prefeito Ivo Arzua pelo presidente da CODEPAR, sr. Adeodato Volpi. Dá uma idéia do que será a cidade no ano 1990, quando deverá ter uma população de 2.250.000 habitantes; 1.750.000 a mais do que a atual⁹⁸.

Em meio às discussões sobre o Plano Preliminar e o desenvolvimento de um novo plano diretor, pelo recém-criado IPPUC, a revista incorpora uma seção chamada “Curitiba de Amanhã”, mesmo nome do seminário criado pela prefeitura para a discussão e apresentação do novo plano, em que se veiculava uma imagem fotográfica, de página inteira, com as obras públicas em andamento e um pequeno texto descritivo, com o claro intuito de divulgar as ações da municipalidade⁹⁹. Nessa mesma edição, entretanto, avançando poucas páginas, uma nova investida, não assinada, a título de “Pesquisa” – fundamentada, de acordo com a matéria, em levantamento realizado por estudantes universitários do Curso de Sociologia da Faculdade de Filosofia, no ano anterior –, lançava, novamente, alguma luz sobre uma parcela da urbe que permanecia oculta sob o discurso que procurava conjugar o progresso com a humanização da cidade: “Os Vinte Mil da Favela”¹⁰⁰.

São vinte mil, talvez mais. Vinte mil homens, mulheres, velhos e crianças – principalmente crianças – vivendo em choças de um ou dois cômodos. Vinte mil, - e cada um tem apenas seis contos para passar o mês. Terá que transformar êsse dinheiro em feijão, aipim, batata e pirão, esticá-lo até o último tostão – pois é preciso passar o mês. Êles são analfabetos, subnutridos, sofrem de doenças várias – verminose, tracoma, tuberculose, difteria, avitaminoses – e a única esperança é o milagre diário de ainda estarem vivos. Os vinte mil favelados de Curitiba são homens e mulheres revoltados. Não se conformam em verem que a cidade tem dois lados – e

⁹⁸ CURITIBA de Amanhã. **Panorama**, Ano XV, nº 158, jul. 1965.

⁹⁹ CURITIBA de Amanhã. **Panorama**, Ano XV, nº 159, ago. 1965, p. 4.

¹⁰⁰ OS VINTE Mil da Favela. **Panorama**, Ano XV, nº 159, ago. 1965, p. 12-15.

que eles estão no mais sujo, no mais infecto e no mais odioso dêles. Por isso mendigam, por isso roubam e mandam que suas filhas se prostituam. É preciso que a cidade tome conhecimento dêsses vinte mil homens e mulheres. Há de existir maneira de apagar a sordidez e a miséria no mapa da “Cidade-Sorriso”¹⁰¹.

FIGURA 5 – PESQUISA: OS VINTE MIL DA FAVELA



FONTE: OS VINTE Mil da Favela. **Panorama**, Ano XV, nº 159, ago. 1965, p. 12.

De acordo com a reportagem-pesquisa, fazendo projeção dos dados do último Censo, técnicos estimavam o número de moradores de favelas em Curitiba entre 15 e 20 mil, contando-se apenas os agrupamentos localizados e excluindo-se, portanto, “centenas de pessoas que moram em choças isoladas, à margem da BR-2 e da estrada Curitiba-Ponta Grossa”, além dos “milhares que moram em pardieiros no centro da cidade”, como já denunciava a matéria de Sylvio Back na referida edição da revista *Panorama*. A maior das favelas era a da Vila Lindaia, com número de moradores estimado em 10 mil, entre os quais havia “empregados da estrada de ferro, funcionários públicos estaduais e

¹⁰¹ Ibid., p. 13.

municipais (principalmente motoristas e empregados da limpeza pública) e reformados de institutos”¹⁰². Já nas favelas do Belém e do Ahú, cujas populações eram estimadas entre 4 a 5 mil e 5 a 6 mil, respectivamente, a situação de miséria era ainda maior: casebres “erguidos com algumas tábuas, zinco e raros tijolos”, cujos moradores eram, predominantemente, “desempregados, biscateiros e empregadas domésticas”¹⁰³. Depois de responder à pergunta “Quantos são?”, a reportagem respondia, ainda, “Quem são?”, “Quanto ganham?”, “Como vivem?” e, sobretudo, perguntava-se, “Como viverão?”.

Na edição seguinte, a revista publicou o conteúdo integral de uma carta do prefeito Ivo Arzua, endereçada ao diretor-geral da revista, em resposta à matéria sobre a situação dos moradores de favelas da cidade. Em sua defesa, o prefeito afirmava que os números apresentados não correspondiam à realidade, e que, a partir de levantamentos realizados pelo Serviço Social da COHAB-CT, em junho de 1965, se admitia, no máximo, uma população de “6 a 8 mil favelados em Curitiba”. A carta-resposta de Arzua apontava, ainda, que “80% dos favelados apresentam possibilidades de participarem no plano de aquisição da casa própria”, elaborado pela COHAB-CT, e que para os 20% restantes, a Companhia de Habitação do município estudaria um plano que lhes permitisse adquirir a casa própria¹⁰⁴.

O depoimento do arquiteto Alfred Willer, diretor técnico da recém-constituída COHAB-CT, em 1965, e que se tornaria o primeiro presidente da vindoura Fundação Cultural de Curitiba, em 1973, – na gestão do prefeito Jaime Lerner –, nos dá conta dos desdobramentos e da aparente ineficácia do plano de aquisição de casas populares referido por Arzua:

Na minha época a primeira preocupação era providenciar casas para favelados. A imprensa foi muito otimista, prevendo que íamos acabar com as favelas na cidade. Somente na Vila Nossa Senhora da Luz tinha um número suficiente de casas para relocar todos os favelados. No entanto, o levantamento sócio-econômico demonstrou que apenas 500 famílias tinham condições de pagar a prestação, apesar de os preços ficarem abaixo das outras COHAB. A Vila acabou sendo vendida para não-favelados de baixa

¹⁰² Ibid., p. 14.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ PEREIRA, Ivo Arzua. Os favelados de Curitiba. **Panorama**, Ano XV, nº 160, set. 1965, p. 6.

renda. Apenas uma parte ficou com eles, muitos dos quais mais tarde abandonaram o conjunto porque não tinham como pagar a prestação. As favelas continuaram crescendo e nós vendemos as casas para assalariados de até três salários mínimos [...]. Mesmo assim, acredito que o objetivo social foi atingido.

[...] Não se pode esperar que alguém, ganhando salário mínimo, encontre uma forma de pagar uma prestação, por menor que seja. O problema não é urbanístico, é sobretudo sócio-econômico¹⁰⁵.

A despeito de quem teria os dados mais precisos acerca da população que vivia em estado de extrema pobreza – 30 mil, 20 mil, 8 mil ou 6 mil –, é fato que, diante da admissão daquele contingente bastante expressivo, na melhor das hipóteses, por parte do prefeito à época e das afirmações do primeiro diretor técnico da COHAB-CT, podemos no mínimo inferir que perfis socioeconômicos bastante diversos partilhavam o espaço daquela que o poder público e a imprensa insistiam em chamar de “Cidade-Sorriso”, .

Em novembro de 1965, a revista *Panorama* trazia um encarte especial contendo vinte páginas, nas quais fazia a cobertura do terceiro ano de gestão e das realizações de Arzua no comando da prefeitura: “A nova face de Curitiba”, “o resultado de um processo urbanístico de *destruição criadora*” que faria “ressurgir dos escombros e das ruínas uma ossatura nova, no concreto armado de modernos edifícios, na pavimentação asfáltica de amplas avenidas, no saneamento e na transformação de bairros, em confortáveis comunidades-satélites incorporadas ao organismo da cidade”¹⁰⁶. O que ali se via era um impressionante esforço em consumir processos de desapropriação de edifícios, para que se procedesse às demolições e alargamentos de vias, com o objetivo de “desafogar” o tráfego de veículos no centro da cidade. Nesse sentido, o título da primeira seção do especial anunciava o que deveria ser entendido pela população como a solução inescapável para os problemas que assolavam a cidade: “Demolições e escombros: *sinais de renovação urbanística*”:

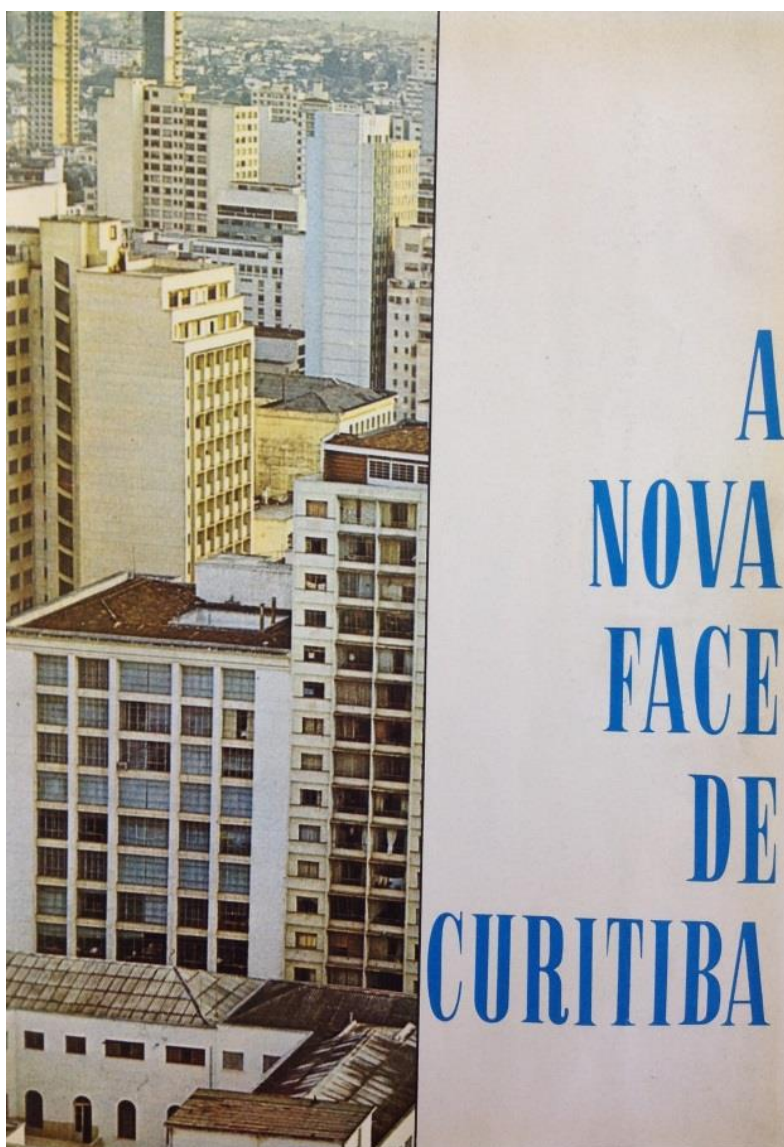
A Curitiba de ontem parecia vir abaixo, reduzida a um montão de escombros, lama ou pó, sob o ruído dos desabamentos e das máquinas,

¹⁰⁵ WILLER, Alfred. [Depoimento]. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, vol. 7, set. 1991, p. 132.

¹⁰⁶ A NOVA face de Curitiba. **Panorama**, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 37-57, grifos meus.

devorando milhares e milhares de metros cúbicos de terra, pedras, caliças, vidros e encanamentos destroçados. Os intestinos de uma cidade ficaram à mostra, com centenas de trabalhadores empunhando picaretas e movendo-se em meio aos destroços. *Velhos edifícios, que contam a história da cidade*, nas ruas Marechal Deodoro, Marechal Floriano, Praça Zacarias, XV de Novembro, ruas Tobias de Macedo, Barão do Rio Branco, Cruz Machado e Murici, *desapareceram do mapa urbanístico*, dando lugar, em vários pontos, ao *reerguimento de modernos arranha-céus, novas fachadas, numa ação simultânea de demolições de um lado e construções de outro*, enquanto a *pavimentação asfáltica revestia os logradouros públicos alargados para desafogar o tráfego dessa área central da cidade*. Alguns afirmavam que aquilo era um trabalho de louco. Na verdade assim parecia, sendo na realidade o remoçamento de uma Capital cujo crescimento acabou por empolgar seus próprios munícipes [...] ¹⁰⁷.

FIGURA 6 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA



FONTE: A NOVA face de Curitiba. **Panorama**, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 37.

¹⁰⁷ Ibid, grifos meus.

FIGURA 7 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA



FONTE: A NOVA face de Curitiba. Panorama, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 42-43.

FIGURA 8 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA



FONTE: A NOVA face de Curitiba. Panorama, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 46-47.

FIGURA 9 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA



FONTE: A NOVA face de Curitiba. **Panorama**, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 48-49.

FIGURA 10 – ENCARTE: A NOVA FACE DE CURITIBA



FONTE: A NOVA face de Curitiba. **Panorama**, Ano XV, nº 162, nov. 1965, p. 50-51.

Caberia nos perguntarmos, certamente, se as várias Curitiba da vida real faziam parte do plano dessa Curitiba oficial, moderna e com olhos fixos no futuro. Onde e como se conciliavam a Curitiba das avenidas e arranha-céus e a Curitiba das favelas e cortiços? Não nos causa espanto que tenha sido, justamente, durante a gestão do prefeito Ivo Arzua Pereira¹⁰⁸, responsável pela condução das obras públicas que conjugavam as ações de desapropriação, demolição de edifícios da zona central da cidade e alargamento de vias, que as discussões sobre a necessidade de revisão do Plano Diretor vigente tenham tomado corpo.

¹⁰⁸ O engenheiro civil Ivo Arzua assumiu o Poder Executivo Municipal por duas gestões, de 15 de novembro de 1962 a 16 de novembro de 1966, por meio de eleição direta, e de 1º dez. de 1966 a 14 de março de 1967¹⁰⁸, através de eleição indireta, nomeado pelo então governador Paulo Pimentel. Então filiado ao PDC, Partido Democrata Cristão, tendo migrado para a ARENA, Aliança Renovadora Nacional, depois do golpe militar de 1964.

FIGURA 11 – SEÇÃO: CURITIBA DE AMANHÃ



FONTE: CURITIBA de amanhã. **Panorama**, Ano XV, nº 163, dez. 1965, p. 59.

1.1.2 Um novo plano urbanístico para a cidade de Curitiba e a formação de quadros para a política da cidade

Até meados da década de 1960, o plano urbanístico vigente em Curitiba era o chamado “Plano Agache”, elaborado pela empresa Coimbra & Bueno Cia. Ltda., do Rio de Janeiro, com a assistência técnica do renomado urbanista professor Alfred Agache. A iniciativa havia surgido em 1941, último ano da gestão do engenheiro civil Rozaldo G. de Mello Leitão na Prefeitura de Curitiba, e concluída em outubro de 1943, durante a gestão do também engenheiro civil Alexandre Beltrão. O Plano Agache compreendia (i) o plano das avenidas da cidade, formado por um conjunto de avenidas perimetrais, radiais e diametral; (ii) os centros funcionais ou centros especializados: cívico, comercial e social, de abastecimento, industrial, hípico e exposição-feira, universitário, esportivo, administrativo Municipal, Militar, de transportes interno e interurbano; (iii) o código de Obras e Zoneamento; (iv) os espaços livres, sua distribuição e reserva de áreas; e (v) a extensão da cidade, como previsão demográfica.

De acordo com o engenheiro civil Theodócio Jorge Atherino¹⁰⁹, diretor do Departamento de Urbanismo da Prefeitura de Curitiba¹¹⁰ no início da primeira gestão de Ivo Arzua, o plano que previa quatro avenidas perimetrais que formavam círculos concêntricos – designadas AP-Zero, AP-1, AP-2 e AP-3 –, não havia sido executado em sua totalidade, já que nem mesmo as faixas de domínio público haviam sido desapropriadas, situação ainda agravada pela falta de vias de acesso às referidas avenidas perimetrais¹¹¹. Ainda segundo Atherino, não apenas o Departamento de Urbanismo percebia que uma cidade compreendia as mais diversas funções, mas havia também um consenso “entre as pessoas esclarecidas” da necessidade de um plano urbanístico condizente com tais necessidades ou, ao menos, da revisão do plano anterior.

¹⁰⁹ ATHERINO, Theodócio Jorge. [Depoimento] IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, set. 1991, p. 15.

¹¹⁰ O Departamento de Urbanismo da Prefeitura, junto com a Coplac, Comissão de Planejamento de Curitiba, foi criado em 1958. Disponível em:

<<http://www.curitiba.pr.gov.br/idioma/portugues/planoagache>>. Acesso em: 14 mai. 2015.

¹¹¹ ATHERINO, Theodócio Jorge. Op. cit., p. 15.

Sentindo a necessidade desse planejamento, transmiti ao Exmo. Sr. Prefeito Municipal Engenheiro Ivo Arzua que era indispensável a abjudicação do estudo dessa natureza, fundamental ao trabalho que permitisse obter um Plano Diretor Urbanístico adequado a Curitiba.[...] Sua Excelência, o então prefeito de Curitiba, embora apreciase a sistemática com a utilização de planos, alegando falta de recursos não aceitou de pronto a sugestão em referência.

Dando conhecimento do despacho prefetural aos meus colaboradores do Departamento de Urbanismo, senti a profunda decepção, tristeza e mágoa que sufocavam os anseios dos técnicos e mais ainda o aborrecimento dos assistentes era pelo que representava a falta de um Plano Diretor no cumprimento em assegurar razoáveis condições de vida à cidade de Curitiba¹¹².

Em depoimento datado de 1989, por sua vez, o prefeito Arzua provê outra versão que, por óbvio, lhe confere todo o protagonismo, ao afirmar que a percepção da necessidade de revisão do plano urbanístico vigente até aquele momento lhe ocorrera durante as visitas empreendidas a eleitores, ao longo de toda a cidade, por ocasião de sua campanha eleitoral à Prefeitura de Curitiba, no ano de 1962.

Quando candidato a prefeito, visitando casa a casa, rua a rua, bairro a bairro, fui sentindo as aspirações da população, suas necessidades. Procurei transformá-las numa esperança racional, planejada.

[...] uma das necessidades mais agudas, sentidas junto à população, foi a de uma revisão do Plano Agache. Não que o plano tivesse defeitos, mas ele não acompanhou a evolução. As linhas principais do Plano Agache – as grandes avenidas – estavam traçadas, mas os prefeitos que se sucederam não o continuaram [...] e ele ficou meio na gaveta, enquanto a cidade crescia desmesuradamente. O Plano Agache ficou obsoleto¹¹³.

Atherino dá, ainda, conta de que fora uma conversa de foro privado entre uma assessora, a engenheira Francisca Maria Rischbieter e seu marido, Karlos Heinz Rischbieter, também engenheiro civil, funcionário da Companhia de Desenvolvimento do Paraná, a CODEPAR, que se aventou a possibilidade de emprego de recursos da companhia estadual destinados a “projetos urbanos, preparatórios de desenvolvimento citadino”. Rischbieter também aponta um início menos amistoso para as discussões sobre a necessidade de revisão do Plano Agache. De acordo com o engenheiro, o chefe do Departamento de Urbanismo da prefeitura à época, Luiz Armando Garcez¹¹⁴,

¹¹² ATHERINO, Theodócio Jorge. Op. cit., p. 20-21.

¹¹³ ARZUA PEREIRA, Ivo. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, nov. 1989, p. 3-5.

¹¹⁴ De acordo com Francisca Maria Garfunkel Rischbieter – engenheira civil designada, em 1963, como diretora do Departamento de Urbanismo e que, em 1965, passou a integrar a equipe da APPUC

ambicionava construir um viaduto que ligaria a Praça Tiradentes, começando na Rua do Rosário, à Praça Zacarias, “para evitar a Rua XV de Novembro, que na época tinha tráfego de carros e ônibus”, além de “prolongar a Rua Sete de Setembro em direção ao Tarumã, para desafogar o tráfego no anel central”. Também o prefeito Arzua, ainda de acordo com Rischbieter, havia começado as transformações na Rua Marechal Deodoro, tudo ainda derivado do Plano Agache¹¹⁵.

[...] um dia Ivo [Arzua Pereira] veio à CODEPAR para pedir financiamento para a Sete de Setembro. E eu perguntei: “Ivo, mas por que a Sete? Vamos pensar em Curitiba, em todo o sistema viário”. E foi uma conversa muito dura, o Ivo se queixou ao Ney [Braga] que eu era contra Curitiba. Essa discussão levou ainda uns dois meses, até que o Ivo entendeu e teve a idéia de contratar um novo Plano para Curitiba, que então a CODEPAR financiou. E foi feito (sic) uma concorrência, entraram várias empresas e teve uma briga grande com o Onaldo Pinto de Oliveira. Ele tinha um plano alternativo para a cidade, mas o escolhido foi o plano elaborado pela empresa Serete, que teve a contribuição do Jorge Wilhelm e da Rosa Kliass, paisagista, que fez umas observações bastante interessantes, porque na época as pessoas achavam Curitiba uma cidade verde e ela fez algumas simulações e mostrou que o verde era dos jardins, apenas. Foi ela quem alertou para isso: à medida que são derrubadas as casas e construídos prédios, desaparece o verde. Então, Curitiba não era uma cidade verde, ao contrário do que se imaginava. Isto me impressionou muito e foi a partir desta constatação que o Jaime Lerner partiu para uma política de reflorestamento e parques¹¹⁶.

A concorrência, lançada em outubro de 1964, pela prefeitura municipal, foi julgada por uma comissão de técnicos presidida pelo professor catedrático, Clemente Ildefonso Puppi, da Escola de Engenharia do Paraná, da qual também participaram o engenheiro José Bittencourt de Paula, representante do Instituto de Engenharia do Paraná, o Dr. Léo Grossmann, representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, o vereador Manoel Cursino Dias Paredes, representante da Câmara Municipal, Cesar Muniz, representante da Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná, CODEPAR, e a engenheira Dúlcia Auríquio, representante da Prefeitura Municipal de Curitiba.

[Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba] –, à época, Theodócio Atherino era o Diretor do Departamento de Urbanismo e Luiz Armando Garcez, presidente da Urbs, a Companhia de Urbanização de Curitiba.

¹¹⁵ RISCHBIETER, Karlos Heins. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, dez. 1990, vol, 5, p. 15.

¹¹⁶ Ibid., p. 15-16.

O que ficou conhecido como o “Plano Serete” é, na verdade, um plano preliminar de urbanismo desenvolvido em parceria pela Serete Engenharia S/A – de propriedade de Isaac Milder, curitibano radicado em São Paulo – e Jorge Wilhelm Arquitetos Associados – empresa também radcada em São Paulo – ao longo de quatro meses, no período compreendido entre 9 de fevereiro de 1965, quando da assinatura do contrato com a CODEPAR, financiadora do projeto, até sua entrega, em junho daquele ano. De acordo com o arquiteto Jorge Wilhelm, na divisão do trabalho, cabia à sua empresa toda a concepção e todo o aspecto urbanístico; o que concernia à infraestrutura e ao levantamento socioeconômico cabia à empresa Serete¹¹⁷.

Em sua proposta, o Plano Serete sugeria a criação de um grupo de acompanhamento permanente na cidade em sua fase de desenvolvimento e que teria também papel fundamental em sua fase de implantação. A formação de um grupo local de acompanhamento para todas as etapas do plano seria também uma exigência da CODEPAR, assim, a prefeitura criou pelo Decreto nº 1.144, de 31 de julho de 1965, a Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, a APPUC, da qual fazia parte o engenheiro e arquiteto Jaime Lerner, além de Dúlcia Auríquio, Francisca Maria Rischbieter, José Maria Gandolfi, Tabajara Wendt da Costa, Onaldo Pinto Oliveira, Domingos Bongestabs, Almir Fernandes, Lubomir Ficinski, Elgson Ribeiro Gomes, Léo Grossmann, Cyro E. Correa Lira, Luiz Forte Netto, Saul Raiz, Reinhold Stephanes e Alfred Willer.

“Muito habilmente”, como afirma o engenheiro Almir Fernandes¹¹⁸, o prefeito Ivo Arzua propôs que se fizesse um mês de debates para discutir com a sociedade, de modo geral, o plano preliminar apresentado pela Serete. Assim, instituiu-se o mês de julho como o “Mês do Urbanismo”, pelo Decreto nº 1.000, de 30 de junho de 1965, e o seminário “Curitiba de Amanhã” foi levado a cabo em sete encontros ao longo do mês seguinte.

O Seminário começou com o prefeito numa posição de magistrado, colocando o Plano na arena para discussão. A primeira sessão foi estratégica, realizado no Instituto de Engenharia, onde estavam todos os

¹¹⁷ WILHEIM, Jorge. Depoimento. In: Ibid., p. 27.

¹¹⁸ FERNANDES, Almir. [Depoimento]. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, set. 1991, vol. 7, p. 30.

profissionais interessados, onde estava representado o capital imobiliário, construtores e incorporadores, aqueles que, afinal, entendem mais do assunto e que se apropriam mais dos ganhos da Cidade. Naquele momento, o Ivo Arzua estava praticamente neutro, presidindo um debate muito democrático.

Os debates com a população se deram nas associações, nos bairros, nos clubes, em outros organismos do tipo do Instituto de Engenharia, até chegar ao grande debate final, com as principais autoridades. E nesse período o Ivo Arzua foi evoluindo. Nesse processo que durou um mês, nós conseguimos explicar e debater o Plano, entender as críticas e absorvê-las, e ao final o dono do Plano era o Ivo Arzua Pereira. Se no primeiro dia era o Plano da Serete, no último dia do Seminário já era o Plano de Curitiba¹¹⁹.

Em seguida, ainda como previsto no plano preliminar de urbanismo, o próximo passo seria a criação de um órgão municipal responsável pelo desenvolvimento de um plano diretor, ali denominado “Escritório do Plano”, a partir das diretrizes apontadas pelo Plano Serete e que também, por vontade e iniciativa de Ivo Arzua, preocupado com a chancela pública e, sobretudo, o apoio popular, levasse em conta os elementos colhidos ao longo do seminário. Segundo o prefeito¹²⁰, a inclusão de um *Setor Histórico* no Plano Diretor de 1966 atendeu à preocupação surgida nos debates com a população de Curitiba, bem como a hierarquização das vias e a drenagem de fundos de vales. Para este fim, optou-se pela criação de uma autarquia, denominada Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, sob a sigla IPPUC, através da Lei nº 2.660 de 1º de dezembro de 1965. O instituto era composto por um conselho deliberativo e uma diretoria executiva: o primeiro, presidido pelo prefeito, era constituído por 14 membros – um representante da Câmara Municipal, todos os membros da diretoria executiva, um representante dos departamentos de Urbanismo, de Obras, dos Serviços de Utilidade Pública, de Concessões e Permissões, Bem Estar Social, Rodoviário Municipal e as companhias de Urbanização e Saneamento Municipal (URBS) e Habitação Popular de Curitiba (COHAB); e a diretoria executiva, constituída por quatro supervisões e duas secretarias – supervisões de Planejamento Econômico-

¹¹⁹ Ibid, p. 31.

¹²⁰ ARZUA PEREIRA, Ivo. Op. cit., p. 12.

Social, de Planejamento Físico-Territorial, de Implantação Jurídica e secretarias Administrativa e Técnica¹²¹.

Na mensagem nº 22, de 20 de maio de 1966, à Câmara Municipal, por ocasião do envio do anteprojeto de lei do Plano Diretor, o prefeito afirmava que, “dos estudos procedidos e dos debates então havidos, resultaram profundas alterações no trabalho inicial já referido, de modo que o anexo anteprojeto de Lei, praticamente, somente conserva as linhas mestras doutrinárias do Plano Preliminar”. Teria sido, portanto, como o fazia questão de atestar o prefeito, o grupo técnico formado para o acompanhamento do Plano Serete, na figura de associação e, em seguida, organizado como instituto, o IPPUC, responsável pela efetiva elaboração do Plano Diretor e de seu detalhamento.

1.1.3 A formação de um projeto político de cidade no interior do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba entre os anos de 1966 e 1970

O plano preliminar de urbanismo, de 1965, fazia algumas observações acerca do órgão que seria responsável pela produção e implantação do Plano Diretor de Curitiba, o chamado “escritório do plano”, bem como das estruturas municipais já existentes: “uma estrutura técnica permanente e funcionalmente entrosada na administração municipal. Esta estrutura deverá ter recursos e autoridade para realmente pode implantar o plano diretor”¹²². O relatório sugeria ainda que fosse uma assessoria do prefeito, “acima de todos os departamentos, assessorando-os por sua vez”. Caso tal etapa não pudesse ser alcançada de imediato, sugeria-se a distribuição de atribuições às estruturas administrativas e políticas já existentes. Também se identificava que entre estas estruturas já existentes, a saber, o Departamento de Urbanismo, o

¹²¹ CURITIBA. **Lei nº 2660**, de 1º de dezembro de 1965. Cria o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, com a sigla IPPUC, e altera a constituição de órgãos internos da Prefeitura Municipal.

¹²² PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA; IPPUC. **Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba**. Curitiba, jun. 1965, p. 189, grifos no original.

Departamento de Obras e a URBS, havia certa “superposição de atribuições”. Nesse sentido, sugeria que “a aprovação de projetos, cadastro e fiscalização de obras particulares, elaboração e acompanhamento do Plano Diretor” ficasse a cargo do Departamento de Obras¹²³. Por iniciativa de Arzua, entretanto, a lei que criaria o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba foi enviada e aprovada pela Câmara Municipal. Segundo o engenheiro Almir Fernandes¹²⁴, participante da APPUC e supervisor de planejamento físico territorial, quando da formação da primeira diretoria do IPPUC, sua estrutura foi organizada com base num modelo descrito num artigo de Rubens Mattos Pereira, publicado na Revista do IBAM:

[...] não foi invenção nossa; alguém já tinha pensado teoricamente no assunto e criado uma estrutura. Quem puder ler esse artigo publicado em 1962 encontrará o IPPUC inteirinho, é só comparar para ver que foi ‘chupado’, e era para isto mesmo, era para ser aplicado¹²⁵.

Nos termos de Fernandes, o prefeito Ivo Arzua imaginava que o IPPUC deveria ser “centro do conhecimento, o ‘quartel general’ do conhecimento da cidade”. A aura de privilégio que aparentemente cercava o pequeno grupo formado na “Sorbonne do Juvevê” parece ter causado desconforto entre as equipes das demais estruturas da administração pública, sobretudo do Departamento de Obras, como ficaria mais claro nos anos que se seguiram. Ainda de acordo com Almir Fernandes, quando da formação da assessoria, a APPUC, o IPPUC já havia sido pensado, mas, apoiando-se numa manobra legal, já que a assessoria podia ser criada por decreto e o IPPUC tinha que ser criado por lei, opta-se pela primeira. Entretanto, “toda a estrutura interna, a forma de trabalhar, o fato de trabalhar com pouca gente, mas aplicada e dedicada, tudo aquilo que seria o IPPUC, nós já tínhamos preparado na forma de um projeto de lei para enviar à Câmara”.

No momento em que acabou o seminário de julho de 65, no dia primeiro de agosto, o Ivo Arzua criou o APPUC, que já tinha na gaveta o projeto de lei para enviar à Câmara. Portanto, a primeira tarefa da APPUC não foi passar a limpo o plano preliminar; foi mandar o projeto de lei à Câmara dos Vereadores criando o IPPUC. A segunda tarefa seria passar a limpo todo o

¹²³ Ibid., p. 190.

¹²⁴ FERNANDES, Almir. Op. cit., p. 36.

¹²⁵ Ibid.

plano preliminar, os resultados dos debates e, aí sim, montar um plano diretor para mandar à Câmara¹²⁶.

O engenheiro elabora então a estratégia de inversão dos processos que crê ter sido utilizada à época:

A figuração que eu faço é a seguinte: o plano diretor, que é um instrumento de planejamento, gerava em sua formulação um ente responsável, o que invertia completamente a relação de criador e criatura. O criador tem que ser o organismo de planejamento; a criatura é o instrumento, é o plano diretor. Isto foi muito consciente, eu tenho certeza de que o Ivo Arzua tinha consciência disso. Os vereadores é que foram pegos no contra-pé. Ao mandarmos o projeto de lei do IPPUC para a Câmara, escrevemos o seguinte: é o IPPUC o responsável não só por preparar o projeto de lei para o prefeito encaminhar à Câmara, mas pela implementação e adaptação do Plano Diretor e de todos os seus desdobramentos. Quer dizer: ao criar o IPPUC, nós pressupúnhamos que o Plano Diretor ainda não existia e deveria ser criado como a principal e a primeira tarefa do IPPUC. Quando os vereadores aprovaram o IPPUC pensavam que ia ser mais um órgão do Executivo para juntar os arquitetos que estavam trabalhando para a Prefeitura e “enfeitar o bolo”. Mais adiante, quando mandamos o projeto de lei do Plano Diretor é que eles tomaram consciência de que nós tínhamos invertido o processo e que tínhamos estabelecido um mecanismo de controle e acompanhamento forte para aquela época¹²⁷.

De fato, os pareceres emitidos pelos vereadores integrantes das diversas comissões da Câmara Municipal acerca do Anteprojeto de Lei nº 72/66 dão nota da contrariedade com que aquela casa o recebeu. O vereador Arlindo Ribas de Oliveira, da Comissão de Legislação e Justiça, em voto em separado, por discordar do parecer do também relator daquela comissão, o vereador Ivo Moro, aponta a relevância da matéria que, sob nenhuma hipótese poderia ser “apreciada e votada sem um primoroso e sensato estudo”, sublinhando o fato que, apenas naquele momento, “a exatamente cinco meses do término de seu mandato” seria levada à análise da Câmara. Após uma série de considerações, afirma o vereador Arlindo Ribas:

Antes de concluir meu ponto de vista sobre esse palpitante assunto, entendemos que o Projeto de Lei retira do Poder Legislativo atribuições específicas o que é vedado pela Carta Magna e ainda que êle interfere na administração estadual, e talvez até no âmbito federal – e é o paragrafo único do art. 54 que diz: “Fica o Poder Executivo autorizado a promover o reconhecimento deste Plano junto aos poderes públicos Federal e Estadual.”

E finalmente, face ao Ato Institucional nº 3, a partir de 15 de novembro do corrente ano, dentro de breves cinco meses, o Município de Curitiba será

¹²⁶ Ibid., p. 40.

¹²⁷ Ibid., p. 40-41.

administrado por um Prefeito nomeado pelo Sr. Governador do Estado, o que vale a dizer, deverá seguir a política administrativa emanada do Palácio Iguaçu e não mais com a atual independência e autonomia; logo, não vejo como e nem porquê, vai a Casa agora, em regime de urgência, na agonia do período autônomo da Capital, legislar sem sequer [sic] ouvir o Conselho Estadual de Planejamento e a Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado do Paraná, além de outros órgãos que o Exmo. Sr. Governador julgasse deveriam ser ouvidos inclusive Órgãos Federais e as Forças Armadas¹²⁸.

Menotti Caprilhone, presidente e relator da comissão de Economia, ao fim de seu parecer desfavorável, também atenta para o fato que, ainda que fugindo das atribuições de sua comissão, entendia-se que os artigos 1º e 61º do projeto de lei não podiam ser de forma alguma aprovados por retirarem prerrogativas da Câmara. Por fim, o vereador Jobar Cassou, relator da Comissão de Educação, Saúde Pública e Assistência Social, sob a seção “Delegação de Poderes” de seu parecer, afirma:

Ao homem indivíduo, ou ao homem grupo, não se pode outorgar poderes de regular sobre direitos ou deveres de outrem. Dentro do nosso regime democrático de viver, legislar ou regular direitos, é função prescípua [sic] e prerrogativa inalienável de câmaras, de grupos eleitos com essa expressa função. São os representantes do povo, seus procuradores, eleitos para exercerem exatamente aqueles poderes. Façamos do Plano Preliminar Urbanístico de Curitiba, o menos possível sujeito a interpretações pessoais de quem quer que seja, para a sua eficiente aplicação.

Evitemos o desassocêgo [sic] que advirá da sanção de uma lei que deposita em mão de pessoas, poderes de decidir sobre direitos de outras pessoas. Ninguém deve ter esses poderes, se para tanto não houver sido expressamente constituído mandatário do povo¹²⁹.

Findas as discussões, e a despeito dos pareceres contrários, o anteprojeto de lei foi aprovado pela Câmara de Vereadores e foi sancionada a Lei Municipal nº 2.828, que instituiu o Plano Diretor de Curitiba e aprovou “suas Diretrizes Básicas para orientação e controle do desenvolvimento integrado do Município”¹³⁰, com alguns vetos do prefeito Ivo Arzua, em 31 de julho de 1966. Mas, como bem observou o vereador Arlindo Ribas em seu parecer, Arzua estava prestes a deixar a Prefeitura de Curitiba. Além disso, como já havia

¹²⁸ IPPUC. **Plano Diretor de Curitiba 1966**. Processo nº 91/1966; CURITIBA. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei nº 72/1966**, de 30 de julho de 1966.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ CURITIBA. **Lei Municipal nº 2.828**, de 31 de julho de 1966. Institui o Plano Diretor de Curitiba e aprova as suas Diretrizes Básicas, para orientação e controle do desenvolvimento integrado do Município.

mencionado na seção 1.1.2 deste capítulo, o conjunto de obras públicas levado a cabo por Arzua ao longo de sua gestão em nada condiziam com a direção tomada pelos responsáveis pela elaboração do Plano Diretor de 1966, a exemplo dos polos simbólicos opostos representados pelo afã em alargar as vias para desafogar o tráfego de veículos, de um lado, e o fechamento das mesmas vias centrais para veículos, em favor da “pedestrianização” do centro da cidade, de outro.

Com a saída de Ivo Arzua, assumia a Prefeitura de Curitiba, o também engenheiro Omar Sabbag e com ele, o IPPUC entraria em “compasso de espera”. Contudo, mesmo tendo sido, supostamente, mantida à margem durante a gestão de Sabbag – e a lei que instituía o Plano Diretor, na gaveta –, a equipe do IPPUC teria se mantido trabalhando ativamente no detalhamento de projetos, construindo, ao contrário do que parecia, sua consolidação no campo do planejamento urbano da cidade:

Aquele período – 1965/1966 – era o que eu chamava de os “anos heroicos”. Depois, em 66/67 a casa ficou arrumada, e na realidade a nossa consolidação se deu quando foi mais adversa a nossa situação, sob a gestão do Omar Sabbag, que cumpriu o período 67/início [dos anos] 70. E nesse período o Luiz Forte Netto era o presidente do IPPUC¹³¹.

De acordo com Fernandes, que ocupava nesse momento o cargo de coordenador da Região Metropolitana, ainda em fase de estruturação, houve, na gestão de Sabbag uma “explícita animosidade” não apenas do chefe do Poder Executivo, mas também de toda a máquina pública da prefeitura, que “viam no IPPUC um foco de poder, um foco de decisão que perturbava o tradicional modo de conduzir a vida na cidade”¹³². Ao fim da gestão Sabbag, entretanto, os ventos soprariam em outra direção. De acordo com Fernandes,

Logo após o IPPUC teve o seu primeiro momento de sorte, quando o Jaime, que tinha sido técnico do IPPUC, participado desde o princípio do plano preliminar, tinha sido supervisor de Planejamento e chegado a presidente, foi nomeado prefeito da Cidade. Ele próprio é uma carreira de IPPUC e quando chegou ao poder tinha todo um acervo de projetos e pôde começar a realizar quase que imediatamente. Quando o Jaime lançou o ônibus expresso, ele não tirou do bolso do colete na véspera. Há cinco anos ele e outros técnicos do IPPUC vinham estudando o sistema de transporte coletivo. Quando eu saí de Curitiba, em 1970, o Jaime estava assumindo a

¹³¹ FERNANDES, Almir. Op. cit., p. 37.

¹³² Ibid., p. 34.

Prefeitura. Lembro-me do Jaime dizendo: “Mas agora você não pode ir embora, agora vai ficar bom...”¹³³.

Ao tomar parte, portanto, do processo de elaboração e detalhamento do novo Plano Diretor de Curitiba, o engenheiro, arquiteto e urbanista Jaime Lerner, após ser nomeado prefeito pelo então governador Haroldo Leon Peres¹³⁴, detinha condições privilegiadas de executar um plano bastante abrangente para a administração da cidade, do qual a “vida cultural” de seus habitantes não se excluía: pelo contrário, teria um papel preponderante. Ainda, o episódio de criação do IPPUC, como uma autarquia, caracterizada pela descentralização do serviço público, autonomia no que concerne à administração financeira e contratação de pessoal técnico e administrativo, à época, de acordo com o regime da Consolidação das Leis do Trabalho pode elucidar o *modus operandi* também empregado na criação do órgão promotor de cultura como uma fundação e os benefícios, sobretudo no que concerne à celeridade na implementação de planos e ações, que daí advêm.

1.2. A CULTURA NOS PLANOS DO IPPUC

As medidas que deflagram o conjunto de ações realizadas pela Prefeitura Municipal de Curitiba durante os dois primeiros anos da administração de Jaime Lerner consistem na implantação de algumas das Diretrizes Básicas contidas na Lei Ordinária nº 2.828, de 31 de julho de 1966, que instituiu um novo Plano Diretor para Curitiba. O bem conhecido ato de fechamento da Rua XV de Novembro ao tráfego de veículos, em 1972, estava previsto na Seção I, art. 3º, item XI, da referida Lei, com a determinação hierárquica do sistema viário, dentre as quais “Ruas, praças e alamedas de uso preferencial ou exclusivo de pedestres” ocupavam a última posição. Na “Proposta das Diretrizes Básicas do Plano Diretor”, aprovada pelo Conselho

¹³³ Ibid., p. 34-35.

¹³⁴ O governador Haroldo Leon Perez, nomeado pelo general Emílio Garrastazu Médici, renunciou ao governo do Estado do Paraná sob denúncia de envolvimento em caso de corrupção. Com a queda de Perez, assumiram o Governo do Estado na primeira gestão de Lerner, o professor Parigot de Souza, seguido de Emilio Esteves. Cf.: FARIA, Enéas; SEBASTIANI, Sylvio (orgs.) **Governadores do Paraná: a história por quem construiu a história**. Curitiba: Sistani, 1997, p. 66-68, 322.

Deliberativo do IPPUC e enviada à Câmara Municipal pelo prefeito Arzua em 8 de junho de 1966, encontra-se exposto não apenas o objetivo alegado – “devolver ao curitibano seus tradicionais pontos de encontro”¹³⁵ – mas, sobretudo, sua precisa localização, incluindo ilustração em prancha:

A proposta do trânsito, com sua hierarquia, anel lento e móvel em torno do centro e sistema de retorno, utilizando a atual trama viária, são características que permitiriam desde já a implantação de uma vasta rua de pedestres (acesso de veículos apenas para descarga e estacionamento em horários excepcionais), formada pelas Av. João Pessoa, XV de Novembro, Pça. Generoso Marques e parte da Praça Tiradentes. Neste “domínio de pedestres” realizam-se até hoje os principais pontos de encontro de Curitiba¹³⁶.

Além da política de pedestrianização de vias no centro da cidade, também as seções IV, “Da Renovação Urbana”, e V, “Preservação e Revitalização dos Setores Histórico-Tradicionais”, orientavam a reorganização social intentada pelo poder público municipal, por meio de um novo desenho de circulação que ensejava a convivência no espaço público, ao menos de parcela da população, já que o conjunto de medidas, sob a sua aparente tecnicidade, também se caracteriza como potencial agente de segregação socioeconômica¹³⁷. Postas no contexto de degradação da área central da cidade, em franco processo de aumento da população habitante de cortiços, formada por inquilinos vivendo em situação de miséria extrema e desprovida das condições mínimas de saneamento e salubridade, como denunciado nas poucas matérias jornalísticas e ensaios que furavam o cerco da anuência e mesmo reconhecido por representantes do poder público municipal, as medidas denotam certa “visão de classe” do mundo. Afinal de contas, quem são os “cidadãos” para os quais os planejadores urbanos do IPPUC pretendem “devolver seus tradicionais pontos de encontro”? Por certo não são aqueles que já ocupam o centro da cidade, já que o texto indica explicitamente um ato de *restituição*¹³⁸.

¹³⁵ IPPUC. Proposta das Diretrizes Básicas do Plano Diretor. Curitiba, 1966, fl. 2.

¹³⁶ Ibid., fl. 10.

¹³⁷ Cf. SOUZA, Nelson Rosário de. Planejamento urbano em Curitiba: saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, nº 16, p. 107-122, jun. 2001.

¹³⁸ O cientista político Nelson Rosário de Souza, no artigo “Os eixos estruturais de Curitiba e a plasticidade das práticas”, faz uma análise sobre o planejamento urbano em Curitiba a partir da década de 1970 e seus efeitos sobre o corpo e o comportamento dos sujeitos urbanos, tomando por objeto a implantação das vias de transporte coletivo sobre os eixos estruturais e o papel que desempenham na

A seção IV da Lei nº 2.828 daria guarida à prática batizada como “Reciclagem de edificações históricas” – das quais o Teatro do Paiol e o Centro de Criatividade do Parque São Lourenço seriam exemplares icônicos – ao estabelecer uma “Política de Renovação Urbana”, definida pela lei como “um sistema destinado a evitar a decadência das áreas e equipamentos urbanos, um instrumento para a revitalização das zonas em declínio ou exauridas, e como um meio de efetiva promoção social da comunidade”¹³⁹. Como instrumentos adequados para sua implantação, a lei previa a desapropriação ou aquisição de imóveis por utilidade pública ou interesse social, a construção ou reconstrução de ruas, parques, praças e outros equipamentos urbanos, além de venda, permuta, concessão ou permissão de uso da propriedade, facilidades fiscais para participantes de programas voluntários de reparação e imposição de penalidades aos proprietários que não cumprissem as intimações exigindo melhorias.

Também na mesma direção, mas com um componente extra que contribui para a construção e fixação de uma espécie de “memória coletiva”, a seção V estabelecia uma “Política de Preservação e Revitalização de Setores Histórico-Tradicionais”, cujos objetivos se faziam expressos no art. 53:

- i. Fixar uma escala urbana de determinada época;
- ii. Garantir, na medida do possível, a imutabilidade das edificações e dos logradouros quanto a alargamentos, tratamento dos passeios e leito das ruas;
- iii. Recuperar edificações características de determinadas épocas, destinando-as a usos adequados;
- iv. Orientar e incentivar setores, usos e atividades compatíveis com suas características;
- v. Incrementar o turismo¹⁴⁰.

Como instrumentos de implantação, o art. 54 previa a consolidação de convênios com os órgãos de preservação histórica do Estado do Paraná e da

classificação dos sujeitos, na delimitação de seus espaços e na moldagem dos comportamentos. Disponível em:

<<http://unuhoopedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/viewFile/835/810>>. Acesso em 27 mai. 2016. Para um estudo aprofundado sobre as relações entre o planejamento urbano de Curitiba e suas formas de controle sobre a população confira: SOUZA, Nelson Rosário de. **Planejamento Urbano, Saber e Poder: O Governo do Espaço e da População em Curitiba**. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

¹³⁹ CURITIBA. Lei nº 2.828. Op. cit.

¹⁴⁰ Ibid.

União com vistas a pleitear o tombamento de edificações e logradouros desse setor, estímulos tributários para “usos e atividades adequadas”, além de penalidades pelo não cumprimento das medidas que futuramente regulamentariam a preservação do setor.

De fato, entre as primeiras medidas empreendidas pelo recém-nomeado prefeito Jaime Lerner sobre esse tema está a publicação do Decreto Municipal nº 1.160, de 5 de agosto de 1971, que dispunha sobre a criação do Setor Histórico de Curitiba. Sob essa denominação foi delimitada toda a área edificada compreendida ao longo da Praça João Cândido, Avenida Jaime Reis, Rua Dr. Keller, Praça Garibaldi, Rua Dr. Muricy, Rua do Rosário, Rua Claudino dos Santos, Largo Coronel Enéas, Rua Mateus Leme, Rua São Francisco, Travessa Padre Júlio de Campos, Praça José Borges de Macedo, Praça Generoso Marques e Rua Riachuelo¹⁴¹.

A medida, entretanto, não impediu que a própria prefeitura demolisse edificações contíguas ao setor histórico, patrimônio de importância ao menos equivalente ao conjunto que o Decreto 1.160/71 visava, supostamente, preservar, para a implantação da chamada “Estrutural Norte-Sul”, que compreendia a abertura de vias aos fundos da Catedral Metropolitana de Curitiba, como a Travessa Nestor de Castro, a Rua José Bonifácio e a Alameda Augusto Stelfeld. O episódio nos dá, por certo, alguma medida da ascendência do plano urbanístico do IPPUC sobre qualquer suposto “valor cultural”: colocadas em lados opostos da balança, a execução do plano modernizante de urbanismo pesou mais que qualquer apreço ao patrimônio histórico-cultural. Em depoimento, o arquiteto Alfred Willer, lamentava a escolha feita pelo poder público municipal e apontava ainda a componente econômica implicada na solução:

Foi uma pena que a própria Prefeitura provocou a perda de alguns imóveis importantes no Centro Histórico quando se abriu a ligação da estrutural Augusto Stelfeld, atrás da Catedral. Nas ruas do Rosário e José Bonifácio, houve uma perda grande; foram demolidas algumas casas muito bonitas. Um túnel, que custaria muito mais caro, poderia ter evitado a demolição¹⁴².

¹⁴¹ CURITIBA. Decreto Municipal nº 1.160, de 5 de agosto de 1971. Dispõe sobre a criação do Setor Histórico de Curitiba.

¹⁴² WILLER, Alfred. Op. cit., p. 139.

A chefe de gabinete do prefeito Jaime Lerner à época, Francisca Maria Rischbieter, conhecida como “Franchette”, ao fazer um balanço retrospectivo dos erros e acertos da gestão, ponderou sobre o que considerava uma grande falha provocada pelo afã em implantar o plano urbanístico:

[...] nós, Prefeitura, estragamos todo o centro histórico da cidade, com a passagem daquela ligação com a Augusto Stelfeld. *Foi meio criminoso aquilo*, feito ali, mas também decorreu da falta de vivência. Poderia até ter havido outro jeito, mas o entusiasmo era tanto em fazer alguma coisa de verdade, depois de 10 anos de marasmo, que as estruturais foram implantadas. Feito isto, o Plano não tinha mais como ser mexido. Podia ser mexido um pouco em habitação, educação, saneamento, mas *a estrutura física da cidade ficou definida para todo o sempre*¹⁴³.

Já no ano de 1970, o IPPUC anunciava suas intenções com vistas a produzir formas de sociabilidade fundadas no lazer cultural, no recurso à tradição e no reforço de determinadas identificações étnicas que norteariam toda a política cultural ainda por vir, através de projeto que previa a “instalação de museus, casas de cultura, feiras de livros e de artesanato, que dariam um colorido todo especial ao setor histórico tradicional de nossa cidade, atraindo turistas e motivando ainda mais os curitibanos”¹⁴⁴. Ao fim daquele mesmo ano, num curso sobre turismo, dirigido a prefeituras e promovido pelo Departamento Autônomo de Turismo do Estado de Santa Catarina (Deatur/SC) e pela Empresa Paranaense de Turismo (Paranatur), representantes do IPPUC revelavam o plano “de grande interesse turístico” que visava à conservação da área compreendida entre a Rua do Rosário, o Largo da Ordem e o Alto São Francisco: “Nesses locais, as construções antigas serão conservadas e a prefeitura vai incentivar a instalação de feiras de amostras, lojas de antiguidades e restaurantes típicos alemães, poloneses etc”¹⁴⁵.

No final do ano de 1971, por ocasião do II Encontro de Governadores, realizado em Salvador, o arquiteto Cyro Corrêa de Oliveira Lyra, professor do curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da UFPR e autor do Plano de Revitalização do Setor Histórico, que integrava o Decreto nº1.160/71,

¹⁴³ RISCHBIETER, Francisca Maria Garfunkel. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**, mai. 1990, vol. 3, p. 6, grifos meus.

¹⁴⁴ **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jun. 1970, p. 1.

¹⁴⁵ **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 dez. 1970, p. 9.

constituindo as diretrizes básicas do setor, apresenta a proposição em sessão plenária. Entre seus pares, Cyro Corrêa afirmava que a análise dos exemplares arquitetônicos do centro da cidade de Curitiba e sua ambientação deu origem à delimitação de “uma certa área portadora de ‘valores’ justificativos de um plano de preservação”, quais sejam, (i) a “existência de uma estrutura urbana com características ainda coloniais”, (ii) a presença de “edificações representativas de diferentes épocas e significativas como expressão arquitetônica regional e local”, embora afirmasse como ressalva que, ainda que não possuísem valor artístico ou histórico excepcional representavam uma “documentação do passado da cidade, exemplificando fases importantes de sua evolução”, e (iii) por se encontrarem em estado ainda recuperável¹⁴⁶. Em seguida, Corrêa expunha os objetivos do plano de revitalização de modo bastante claro: não se tratava apenas de uma política de *conservação* de um conjunto de exemplares arquitetônicos de “valor”, sempre entre aspas no documento apresentado pelo arquiteto, mas de *transformação* da área através da *requalificação de seu uso*. Na alça de mira, estava a população de baixa renda que pululava os cortiços da área central, o comércio “de baixa categoria” e as zonas de prostituição.

O Plano objetiva ainda a renovação do uso da área, ou seja, sua revitalização. Com a evolução da cidade, o seu centro comercial deslocou-se, entrando em decadência o antigo centro pela desvalorização da área, nele se estabelecendo o comércio de baixa categoria, os cortiços e a prostituição.

O plano orientou-se, portanto, no sentido desses dois objetivos: a *preservação dos “valores”* e a *renovação do uso*, partindo da premissa de que a integridade da arquitetura e dos ambientes será protegida a partir do momento em que seus usuários passem a ter interesse nessa proteção. A preservação se efetivará quando sua prática significar um investimento compensador.

Nesse sentido o Plano propõe a transformação da área em um centro que agregue equipamentos culturais e recreativos e determinados comércios, significativos como *atração turística* e capazes de uma *revitalização da área*¹⁴⁷.

¹⁴⁶ LYRA, Cyro Corrêa de Oliveira. In: ENCONTRO DE GOVERNADORES PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO, ARQUEOLÓGICO E NATURAL DO BRASIL, 2, 25 a 29 de outubro de 1971, Salvador, BA. **Anais do II Encontro de Governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil**. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 26, 1973, p. 294-297.

¹⁴⁷ Ibid., p. 295, grifos no original.

Estavam aí contidas as premissas que norteariam a ação da prefeitura no campo da cultura: a promoção de valores culturais lastreados pela “tradição”, a retomada do espaço público em atividades de lazer cultural e o reforço de determinadas traços de identidade que poderiam, inclusive, reverter-se em apelo ao turismo. O que aqui se denomina “renovação do uso” do espaço público ou “revitalização” corresponde ao mesmo princípio de um fenômeno típico ao qual as cidades foram submetidas no contexto do capitalismo moderno, a que se denomina “gentrificação”. O termo oriundo das ciências sociais anglo-saxônicas nos anos 1960 e ampliado nos anos seguintes no contexto neoliberal de gestão das cidades foi originalmente empregado pela socióloga britânica Ruth Glass, em 1963, com vistas a caracterizar o fenômeno manifesto em Londres e outras cidades inglesas: “uma ação pontual, realizada por agentes privados, que resulta na retomada das regiões centrais pela classe média londrina e, conseqüentemente, na revalorização e modificação do perfil social de seus habitantes [...]; ou seja, um processo de substituição de classes sociais, associado à valorização do espaço”¹⁴⁸. Com a disseminação do fenômeno ao longo da segunda metade do século XX, o conceito é ampliado, de modo a não se tratar mais de fato isolado, mas de “um procedimento dirigido e generalizado, associado a projetos de ‘regeneração’ urbana” a serviço do urbanismo neoliberal. Contemporaneamente, de acordo com Fabio Uchôa, Neil Smith identifica entre os traços da “gentrificação generalizada”: “a influência do processo em setores culturais e comerciais, as parcerias público-privadas, a presença de capital global, bem como a forte repressão, seguida pelo engajamento por parte dos moradores deslocados, ou movimentos políticos de oposição à gentrificação”¹⁴⁹.

Em relação a Curitiba, poder-se-ia objetar que o fenômeno em questão encontraria exemplares análogos nas intervenções urbanísticas ocorridas desde meados do século XIX – como o caso paradigmático da reforma promovida em Paris por Georges-Eugène Haussmann, o “Barão Haussmann”, nomeado prefeito entre os anos de 1853 e 1870, ou o processo de metropolização da cidade de São Paulo, em meados do século XX, que

¹⁴⁸ UCHÔA, Fabio Raddi. Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo. **Revista Novos Olhares**, Vol.3, nº 2, 2º sem. 2014, p. 48.

¹⁴⁹ Ibid., p. 49.

empurrava um largo contingente da população para glebas periféricas ainda desprovidas de urbanificação¹⁵⁰ – e que seguiriam uma mesma lógica de cunho higienista. Contudo, o que aqui se verifica é uma ênfase nas relações entre processos físicos, econômicos, sociais e culturais. A lógica empregada, portanto, está mais afeita ao contexto do chamado “*cultural turn*”, de fins dos anos 1960, em que “a cultura torna-se um grande negócio, uma ‘mercadoria vedete da sociedade espetacular’”¹⁵¹, como o afirma Guy Debord em sua bem conhecida tese sobre a “sociedade do espetáculo”. É o trinômio cidade-cultura-capitalismo que está claramente em jogo aqui. Por fim, cabe observar que, ainda que não se realizem inteiramente como processo, os pressupostos do fenômeno de gentrificação como anteriormente enunciados se fazem aqui presentes sob a condução do poder executivo municipal.

1.2.1. Do plano à prática

O grupo que executa o braço cultural do plano urbanístico consiste na figura do Prefeito Jaime Lerner, então com apenas 33 anos de idade, e alguns assessores muito próximos, nem todos pertencentes ao IPPUC¹⁵². Nascido em Curitiba, em 1937, filho de imigrantes judeus poloneses, aportados no Brasil em 1933¹⁵³, o então engenheiro Jaime Lerner retorna a Curitiba no período de implantação do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná (UFPR), depois de um período na França, gozando de uma bolsa de estudos na área de Urbanismo. Convidado pela universidade a ministrar aulas no novo curso, Lerner afirma ter optado pela condição de aluno, tendo em vista que os estudantes de Engenharia estavam sendo aceitos para que cumprissem dupla formação acadêmica – Engenharia e Arquitetura – e assim o fez. Chamado pelo prefeito Ivo Arzua, ocupou um cargo na equipe do Departamento de

¹⁵⁰ MEYER, Regina M. P.; GALVÃO, Roberta F. P.; LONGO, Marlon R. São Paulo e suas escalas de urbanização: cidade, metrópole e macrometrópole. **Revista Iberoamericana de Urbanismo**, nº12.

¹⁵¹ UCHÔA, Fabio Raddi. Op. cit., p. 49.

¹⁵² Considerando o espectro mais abrangente de sua administração, majoritariamente, seus quadros mais importantes, ocupantes das Secretarias Municipais mais prestigiadas são oriundos do IPPUC, de acordo com o próprio ex-prefeito.

¹⁵³ LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 9 jul. 2015.

Urbanismo da Prefeitura Municipal de Curitiba (DU), até que passa a integrar a APPUC, a equipe de acompanhamento do Plano Diretor, para, logo em seguida, tomar parte da fundação do IPPUC, ao lado de nomes como Lubomir Ficinski, Rafael Dely e Carlos Ceneviva¹⁵⁴.

Justificando a escolha de seu nome para ocupar o cargo de prefeito da capital do Estado do Paraná, cerca de apenas seis anos depois de sua entrada na prefeitura, Lerner afirma que, em 1971, era presidente do Instituto de Arquitetos do Paraná e havia sido presidente do IPPUC durante a gestão do prefeito Omar Sabbag – com quem teve desentendimentos acerca da condução das obras de construção da rodoferroviária, que teriam o levado a demitir-se do cargo no IPPUC¹⁵⁵. O ex-prefeito credita, entretanto, sua nomeação a certa estratégia que, em seu entendimento, teria sido usada pelos governadores de Estado, também nomeados nesse período de ditadura. De acordo com Lerner, esses governadores não queriam “sombras políticas”, o que os levaria a apontar um “nome técnico”. O mito tecnocrático, tão largamente difundido, encontra guarida nas autorrepresentações do prefeito que recorre a uma suposta “competência técnica capaz de situá-lo acima da política”¹⁵⁶. Contudo, ainda que pudesse ser verdadeira, a afirmação não seria capaz de esclarecer este “nome técnico” em particular, engenheiro-arquiteto-urbanista Jaime Lerner, dentre os demais possíveis, inclusive participantes da mesma equipe, e que seriam efetivamente conduzidos pelo prefeito recém-nomeado às posições mais estratégicas da administração pública municipal.

Como prefeito nomeado, sabia que podia ser removido a qualquer momento. Toda semana queriam me tirar da Prefeitura. Sempre tinha movimento político. O quê me fez permanecer? O quê nos fez permanecer? Sempre dizia para a nossa equipe: “Nós temos que fazer rápido as coisas porque nós não sabemos quanto tempo vamos ficar na Prefeitura”. E *o fato de fazer rápido, consolidar rápido, nos deu sustentação popular*. Todas as forças políticas queriam o cargo de Prefeito vago para um outro grupo. Depois de um tempo já não conseguiam porque *não podiam remover tão facilmente um Prefeito que tinha boa sustentação popular*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ FARIA, E.; SEBASTIANI, S. (orgs.). **Governadores do Paraná: a história por que construiu a história**. Curitiba: Sistani, 1997. Entrevista concedida por Jaime Lerner a Enéas Faria e Sylvio Sebastiani.

¹⁵⁵ Jaime Lerner foi o quarto presidente do IPPUC, no período de 03 de agosto de 1968 a 08 de julho de 1969. Foi precedido por Jahyr Leal [04 dez. 1965 a 21 nov. 1966], Sady de Souza [02 dez. 1966 a 1º jan. 1968] e Luiz Forte Netto [11 abr. 1967 a 02 ago. 1968].

¹⁵⁶ SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, nº 16, p. 31-49, jun. 2001, p. 40.

¹⁵⁷ LERNER, Jaime (Entrevista). In: FARIA, E.; SEBASTIANI, S. (orgs.). Op. cit., p. 322, grifos meus.

Os termos empregados por Lerner em sua afirmação não deixam de causar espécie: o ex-prefeito que ascende à chefia do poder executivo municipal por via indireta, em virtude da edição do Ato Institucional nº 3, na vigência de um regime de exceção, invoca uma suposta “sustentação popular” para justificar sua permanência no cargo. É preciso notar que subjaz ao discurso da “competência técnica” o caráter administrativo absolutamente centralizador, que reserva o poder decisório àqueles “tecnicamente habilitados” para tal, dissimulando, portanto, as práticas de subordinação das quais faz uso e sua total incongruência com os processos democráticos. Vale também lembrar que no primeiro pleito democrático após o fim do regime militar a que se submete, em 1985, Lerner foi derrotado por Roberto Requião de Mello e Silva, do PMDB¹⁵⁸, fato que compromete a tese de que goza, naquele momento, de sustentação popular. Contudo, a organização e o domínio da vida cultural da cidade ocupam papel preponderante em seu projeto político e a potencial capacidade de projeção pública contida nessa abordagem pode ser precisamente a chave que responde às razões pelas quais o prefeito a abraçaria com tamanho arrojo. O modelo que aqui se insinua parece ter nesta descrição fortemente ideologizada do que são “políticas culturais”, uma elaboração bastante precisa:

Partindo-se do pressuposto segundo o qual os fenômenos culturais constituem um todo cujos componentes mantêm relações determinadas entre si e estão sujeitos, por princípio mas não inelutavelmente, à lógica geral da sociedade onde ocorrem, e considerando que a cultura é um forte elemento social, não é raro ver a política cultural definida como *o conjunto de intervenções dos diversos agentes no campo cultural com o objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social*. Numa trilha paralela, entende-se a política cultural juntamente com a política social, como *um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação enquanto entidade que cuida de todos e em nome de todos fala*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Cf. DÓRIA, Pedro Ricardo. **Liderança, autoridade e contexto político: o caso de Jaime Lerner no Paraná (1971-2001)**. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná; REHBEIN, Mauro Pioli. **Sociologia do comportamento eleitoral e orientação do voto nas eleições municipais de Curitiba no período da redemocratização (1985-2000)**. Curitiba, 2004. Monografia (Especialização em Sociologia Política) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

¹⁵⁹ COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário** (2ª ed.). São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 313-314, grifos do autor.

Aqui se encontra o ponto absolutamente paradoxal do projeto político de Lerner levado a cabo pela via da cultura: como uma prefeitura municipal, alinhada ao governo central no momento mais brutal da ditadura militar brasileira, correspondente ao período do general Emilio Garrastazu Médici no poder, entre os anos de 1969 e 1974, se lança, numa iniciativa sem precedentes, a criar um circuito cultural para a cidade de Curitiba, levando em conta justamente o tecido social fraturado pela ditadura? Como assentar esse “forte cimento social”, se considerarmos que os focos de resistência se localizam, sobretudo, entre o público consumidor do cinema, da música e do teatro de vanguarda, ligados, com frequência, aos movimentos de oposição ao regime militar?

Se, por um lado, pertencer à classe de engenheiros e arquitetos satisfazia o apelo tecnicista e o discurso modernizador daqueles anos, consistindo num trunfo de Lerner, por outro, a porta de entrada de seu projeto para a cidade exigia outros tantos. O fato é que Lerner parecia não ter especial circulação nos meios culturais da cidade. De acordo com o jornalista Aroldo Murá Haygert, Lerner, que era conhecido, mas “não popular”, lhe foi introduzido pelo também jornalista e crítico de cinema e música popular Aramis Millarch, que, na expressão de Murá, “andava com Lerner a tiracolo”¹⁶⁰. E foi justamente Millarch, que naquele momento já havia recebido um Prêmio Esso Regional de Jornalismo e há anos escrevia a coluna diária “Tablóide”, no jornal *O Estado do Paraná*¹⁶¹, o escolhido para assumir a Diretoria do Departamento de Relações Públicas e Promoções da Prefeitura Municipal de Curitiba, o órgão responsável

¹⁶⁰ HAYGERT, Aroldo Murá. “Road to Curitiba”: um testemunho. **Jornal Universidade**, ano 8, ed. 93, jul. 2007.

¹⁶¹ Aramis Millarch fora contratado pelo jornal *O Estado do Paraná* em 17 de outubro de 1959, ali iniciando sua carreira como jornalista. Permaneceu no jornal até junho de 1961, quando passou a trabalhar no jornal *Última Hora*, responsável pelas colunas “Aramis Millarch apresenta Luzes da Cidade”, em que noticiava eventos sociais, e “UH em Rádio e TV”, em que registrava a programação dos dois canais de televisão do Paraná, a TV Paranaense, canal 12, e a TV Paraná, canal 6, a programação das rádios de diferentes cidades do Estado, além de notas críticas sobre os programas e sobre o cenário artístico nacional. Em 1965, retorna ao *Estado do Paraná*, jornal em que permaneceu até sua morte, em 1992, e passa a assinar a página MPRM, em que “escrevia sobre eventos e lançamentos de discos e noticiava sobre fatos ligados à música popular brasileira”. Entre junho de 1969 e março de 1970, foi editor da revista *Panorama*, periódico mensal sobre política e variedades: “Nessa revista, alertou as autoridades locais para a urgência da preservação do acervo de documentários cinematográficos aqui produzidos; publicou perfis de diferentes personalidades do cenário paranaense [...]; comentou filmes e registrou fatos ligados à mpb”. TEIXEIRA, Selma Sueli (org.). **Jornalismo Cultural**: um resgate: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim. Curitiba: Gramofone, 2007, p. 41-47.

por promover a vida cultural da cidade ou, como passaria a ser denominada a atividade, sua “animação cultural”¹⁶². Não foram encontrados registros de atividade desse departamento, apenas referências feitas pela nova equipe, já no período de instalação da Fundação Cultural de Curitiba, que o caracterizava como o órgão que desenvolvia “precariamente” as atividades culturais da cidade¹⁶³, resumidas à organização dos carnavais de rua e desfiles cívicos¹⁶⁴. Coube, no entanto, a esse departamento desprestigiado a tarefa de realizar a primeira grande incursão da nova gestão municipal no território da cultura, anunciado antes mesmo da publicação do decreto que criava o Setor Histórico, e que se tornaria um símbolo da gestão Lerner e de seu especial interesse em “promover a cultura”: o Teatro do Paiol.

1.2.2 Reciclagem de edificações históricas: o Teatro do Paiol

O jornal *Diário do Paraná* de 23 de abril de 1971, com pouco mais de um mês decorrido da posse do prefeito Jaime Lerner, anunciava, a um só tempo, o surgimento do primeiro auditório municipal destinado ao teatro e “com uma preocupação exclusivamente cultural, sem finalidades comerciais” e dava como certa a criação da Fundação Cultural de Curitiba, órgão ao qual caberia a implantação e promoção de “atividades de recreação no centro e bairros da cidade, principalmente praças e centros comunitários”¹⁶⁵, ainda que nenhuma comunicação oficial tivesse sido feita a respeito. De saída, com o anúncio da criação daquele que seria batizado como o “Teatro do Paiol”, justamente por se tratar da reforma de um antigo “paiol de pólvora” – um depósito de armas e munições instalado no bairro hoje denominado Prado Velho – e a constituição do Setor Histórico de Curitiba, através do Decreto nº 1.160, de 5 de agosto de 1971, a vertente patrimonialista da política pública prestes a ser instalada

¹⁶² A Lei nº 2564, de 08 de maio de 1965, havia transformado a assessoria de Relações Públicas em Departamento de Relações Públicas e de Promoções, durante a gestão do prefeito Ivo Arzua.

¹⁶³ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 1973/74**. Curitiba, 1974.

¹⁶⁴ MILLARCH, Aramis. Explode, Paiol de Pólvora. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, vol. 4, 1990, p. 80.

¹⁶⁵ NO PAIOL de Pólvora vai nascer um Teatro. **Diário do Paraná**, 23 abr. 1971, p. 3.

começava a se desenhar. Nos anos que se seguiram, a prática denominada como “reciclagem de edifícios” – a readequação de edificações históricas ou de algum interesse de preservação de modo a exercer uma função cultural ou recreativa passa a ser uma marca de sua gestão. O que não fica claro de antemão é, precisamente, o quê deva ser feito a partir da reforma dos edifícios. Qual é o projeto cultural deste início da gestão municipal? Qual é o entendimento desses gestores sobre os rumos que se depreendem da prática de “reciclagem de edificações”, ou, em outras palavras, qual a acepção de “cultura” está a ser empregada?

Quem conta a versão oficial da história de criação do Teatro do Paiol é o próprio Aramis Millarch, que atribui ao diretor teatral Oraci Gemba e demais integrantes do Grupo Escala – como a atriz Yara Sarmiento, e entusiastas, como o estudante de arquitetura e cenógrafo amador Ronaldo Murilo Leão Rego –, a ideia de transformar o antigo depósito de inflamáveis num teatro¹⁶⁶. Contudo, a proposta, levada ao conhecimento do então prefeito Omar Sabbag não foi acolhida: nos termos de Millarch, “Bom administrador, mas homem de pouca sensibilidade em termos culturais, Sabbag não se entusiasmou com a ideia”¹⁶⁷. O depoimento do pintor Fernando Velloso, chefe do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura à época também confirma essa versão. De acordo com Velloso, Oraci Gemba o procurou para apresentar sua proposta e angariar apoio. Assim, Velloso conta que uma audiência, da qual participou acompanhando Oraci Gemba, foi marcada com o prefeito Sabbag. Nesta ocasião, a proposta foi veementemente rechaçada pelo prefeito: nas palavras de Velloso, “Sabbag cortou de cara!”, afirmando que aquele era o “depósito de brita” da prefeitura. Com a nomeação de Jaime Lerner, uma nova comitiva foi formada, também com a participação de Velloso e Gemba, para que a ideia fosse apresentada ao novo prefeito. Para Velloso, “Jaime ficou encantado na hora” e, imediatamente, passou a tomar providências¹⁶⁸.

O fato é que, em virtude do recrudescimento dos meios de repressão do regime militar em nome da Segurança Nacional – censura de espetáculos

¹⁶⁶ MILLARCH, Aramis. Explode, Paiol de Pólvora. Op. cit., p. 79.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ VELLOSO, Fernando. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 19 fev. 2016.

musicais e peças teatrais, perseguições de artistas e intelectuais, fechamento de teatros em todo o país – as condições de criação de um verdadeiro “teatro de arena” não pareciam mesmo propícias. Um indicativo do terreno acidentado em que se pisava é que o próprio ministro da Educação e Cultura à época, Jarbas Passarinho (1969-1973), tenha proferido voto entusiasmado em favor da edição do Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que, entre outras medidas, permitiu o fechamento do Congresso Nacional, a intervenção do governo Federal nos Estados e a institucionalização da censura prévia, tornando incontestes seu alinhamento ideológico com a linha mais dura do governo militar¹⁶⁹. Na coluna Tablóide, por ocasião da comemoração dos 10 anos do Teatro do Paiol, Millarch havia feito uma observação distinta da “pouca sensibilidade em termos culturais”, em referência à negativa do prefeito Sabbag, “afinal”, afirmava Millarch, “a época era do maior rigor do AI-5 e

¹⁶⁹ UNICAMP mantém a distinção a Jarbas Passarinho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 ago. 2014. Em 2014, as congregações dos Institutos de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Artes (IA) e Estudos da Linguagem (IEL), além da Faculdade de Educação aprovaram moções solicitando a revogação do título de *Doutor Honoris Causa* concedido pela Universidade de Campinas (Unicamp), em 1973, ao então Ministro da Educação e Cultura do Governo Médici, Coronel Jarbas Passarinho. Entre os argumentos arrolados pela comunidade acadêmica para justificar a revogação do título, destacam-se: “O Cel. Jarbas Passarinho foi um destacado conspirador contra a legalidade institucional da Carta de 1946, que culminou com o golpe de Estado de abril de 1964, e desempenhou importantes funções administrativas e políticas durante os 21 anos da ditadura militar; [...] Por ocasião da reunião do Conselho de Segurança Nacional de 13 de dezembro de 1968 – que decidiu pelo Ato Institucional 5 –, Jarbas Passarinho foi o autor da célebre justificativa de voto: *‘Sei que a Vossa Excelência repugna, como a mim e a todos os membros desse Conselho, enveredar pelo caminho da ditadura pura e simples, mas me parece que claramente é esta que está diante de nós. [...] Às favas, senhor presidente, neste momento, todos os escrúpulos de consciência’*. Valendo-se deste instrumento discricionário, o então Ministro do Trabalho e da Previdência Social destituiu mais de cem dirigentes sindicais de seus cargos; alguns destes foram presos e sofreram maus tratos por parte dos serviços de segurança do regime; [...] Na condição de Ministro de Estado, aprovou a aplicação do AI 5 – por meio do Decreto Lei 477 (19/2/1969) – contra docentes, funcionários e estudantes. Entre os sessenta e seis renomados cientistas e intelectuais que foram expulsos das universidades – fato que teve consequências negativas para a pesquisa científica no Brasil –, podemos lembrar, entre outros, os nomes de Isaias Raw, Jaime Tiommo, Michel Rabinovitch, Luiz Hildebrando Silva, Florestan Fernandes, Octávio Ianni, Caio Prado Jr., Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Giannotti e outros; [...] Na condição de Ministro de Educação e Cultura (1969-1973), governo Emílio Garrastazu Médici, Jarbas Passarinho expulsou 55 estudantes de universidades públicas sob a alegação de que promoviam a ‘subversão’ e a ‘agitação política’; [...] Sob sua gestão no MEC, Jarbas Passarinho aceitou implantar, em janeiro de 1971, as *Assessorias de Segurança e Informações* em todas as universidades públicas federais. Como se sabe, as diversas ASI universitárias – subordinadas ao Serviço Nacional de Informação – atuavam no controle das contratações de pessoal (barrando a entrada de docentes considerados críticos do regime); na repressão de manifestações e ações planejadas pelas lideranças estudantis (passeatas, debates culturais e políticos, atividades artísticas, solenidades de formatura etc.); na aplicação mais intensa das punições previstas no DL 477 etc”. Moção da Congregação do IFCH ao Conselho Universitário da Unicamp. As quatro moções foram rejeitadas em reunião do Conselho Universitário da Unicamp (Consu).

qualquer trabalho que reunisse artistas, intelectuais e jovens com ideias próprias poderia ser interpretado como subversão”¹⁷⁰.

A atuação do Grupo Escala, que encabeça a solicitação de reforma do antigo depósito, no contexto da repressão de atividades culturais de cunho político também não deve ser desconsiderada. Criado por Oraci Gamba, Christo Dikoff, Emilio Pitta, Danilo Avelleda, Reynaldo Camargo, Marta Moraes da Costa e Lota Moncada¹⁷¹ o *Escala – Laboratório de Cultura* teve papel destacado em seu breve período de atuação, entre os anos de 1967 e 1970, mantendo constante ação de resistência não apenas frente ao governo ditatorial, mas também frente ao alegado conservadorismo da sociedade curitibana, por meio da prática teatral¹⁷². Em 1967, por ocasião da montagem do auto *Chapéu de Sebo*, do dramaturgo piauiense Francisco Pereira da Silva – a primeira peça dirigida por Gamba – o grupo publicou uma espécie de manifesto no folheto de apresentação da peça, em que tornou patentes as intenções de realizar um teatro socialmente engajado, de alcance popular, mas que explorasse, contudo, as possibilidades contidas na própria linguagem teatral, ao mesmo tempo em que aludiu a “forças estranhas”, de ordens diversas, que agiriam em fluxo contrário:

Entendemos ser interesse vital para a cultura e o progresso a afirmação de movimento em torno do teatro no Paraná. Assim, sem se render às exigências de forças estranhas, de natureza vária – as mesmas têm alimentado em fogo lento o despropósito de um teatro fragmentado – em tudo caudatário ou comprometido, de ornada excitação e anti-popular. Achamos, por outro lado, que a melhor maneira de se lutar por uma causa é pegar nas armas próprias – por a mão na massa – ao invés de cair no desvario do lamento crítico-teórico. Assim fizemos. Pegamos em armas para uma luta em que nossa força é o trabalho orientado na pesquisa, na definição exata, na procura da razão última. As condições – bem, as condições têm que ser tomadas de assalto, arrancadas, forjadas, esculpidas enfim... A gente quer fazer algo novo, ou melhor, quer estar “plantado no seu tempo, voltado para os problemas do seu tempo”. O Escala – integrado por gente jovem de teatro e estudiosos de cinema, artistas plásticos, jornalistas, atores e músicos, surgiu daí – da ânsia de injetar um sangue novo, de contribuir com vigor, de ouvir e de dizer, de ver e de mostrar – num

¹⁷⁰ MILLARCH, Aramis. Paiol ano 10, ou anotações para sua futura história. **O Estado do Paraná**. 29 dez. 1981, p. 6.

¹⁷¹ De acordo com informações disponibilizadas pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado do Paraná (SATED/PR). Disponível em: <<http://www.satedpr.org.br/sobre>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

¹⁷² SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **Arte e Política: o teatro como prática de liberdade: Curitiba (1950-1978)**. 133 f. Dissertação (Mestrado em História) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2010, p. 77.

diálogo histórico franco e honesto, em que nosso compromisso é exclusivo com a cultura, nas suas mais diversas formas de realização e de livre manifestação – constituindo e constituindo [sic] sem esquematismos pré-concebidos em ortodoxias caóticas. Dizer o que tem que ser dito da melhor maneira que possa ser dito. O Escala, antes de ser mais um grupo de teatro quer ser um movimento consciente, quer ser uma idéia¹⁷³.

A despeito da clara manifestação das preocupações do grupo não apenas com o conteúdo, mas com o desafio de manter o pulso crítico aliado a questões estético-formais, parte de seus integrantes já havia participado de experiências abertamente políticas, do teatro dito “progressista”, como o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, e o Teatro de Estudantes Universitários, o TEU, que lhes rendeu a atenção da Delegacia de Ordem Política e Social, a DOPS, pela qual foram mapeados e investigados e tiveram suas atividades constantemente vigiadas¹⁷⁴. Gemba, funcionário do antigo Banco de Curitiba, depois Banco da Província, por 20 anos, participou da política sindical e engajou-se no CPC, tendo participado de espetáculos sob a direção de Walmor Marcelino, como *Os Justos*, de Albert Camus, e *Os Subterrâneos da Cidade*, “numa atividade tão intensa” que, em 1º de abril de 1964¹⁷⁵, foi um dos primeiros intelectuais presos pelo delegado Miguel Zacharias, da DOPS¹⁷⁶. Já no Escala, naquele mesmo panfleto de apresentação/manifesto da montagem de *Chapéu de Sebo*, ao lado de seus pares, Gemba escrevia:

Os únicos verdadeiros interessados em que o teatro seja popular no Brasil são ainda o povo e alguns poucos artistas teimosos. Assim mesmo, pouco a pouco, vão se retirando, vencidos pelo que não conseguem vencer: [a] estrutura. E nisso tudo onde [sic] vai ficando o povo? Entretanto, permanece indiscutível a lição de que a arte se compõe efetivamente através do encontro do artista com seu tempo, e de que, na qualidade de intérprete de seu tempo, tem o artista uma responsabilidade social obrigatória e definitiva [...]. Considerando que o teatro mais atual da criação do teatro brasileiro dirige-se a participação ou a interpretação de nosso momento social [...], continuamos tendo, assim, um teatro “plantado em nosso tempo”. Em termos. Por que está plantando em nosso tempo, mas não plantado no povo do nosso tempo¹⁷⁷.

¹⁷³ CHAPÉU de Sebo. Curitiba: Grupo Escala, 1967 apud SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Op. cit., p. 72.

¹⁷⁴ SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Ibid., p. 69-71.

¹⁷⁵ De acordo com Relatório da Comissão Estadual da Verdade “Teresa Urban” – CEV/PR, Oraci Gemba foi preso em 15 de abril de 1964 e solto em 19 de abril de 1964, por ordem do Sr. Dr. Valfrido Piloto. GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. **Relatório da Comissão Estadual da Verdade “Teresa Urban” – CEV/PR**. Curitiba, 2014.

¹⁷⁶ MILLARCH, Aramis. Gemba, a vereda de um teatro polêmico. **O Estado do Paraná**. 19 nov. 1987, p. 3.

¹⁷⁷ CHAPÉU de Sebo. Curitiba: Grupo Escala, 1967 apud SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Op. cit., p. 75.

Por óbvio, o potencial “inflamável” do grupo e sua crença na capacidade de transformação social através do teatro não passaram despercebidos aos órgãos de informação do Estado, culminando a constante monitoração das atividades do grupo, tidas como subversivas, bem como de seus membros individualmente, com o veto total da peça *Os Fuzis de 1894: paixão de Maria Bueno e outras pessoas*¹⁷⁸, de Walmor Marcelino, na véspera de sua estreia, por, de acordo com o oficial militar responsável pela censura, constituir “uma afronta às forças armadas e ao governo”¹⁷⁹. O episódio selaria o fim das atividades do grupo em 1970¹⁸⁰. Contudo, essa breve passagem nos dá certa medida da temperatura do momento e da ousadia tanto do grupo, ao fazer a solicitação de um espaço de manifestação cultural, nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo, ao então prefeito Omar Sabbag, quanto do prefeito nomeado Jaime Lerner, ao assumir o risco de tornar esse espaço possível. Nesse sentido, um episódio ocorrido no primeiro ano da gestão Lerner, embora exterior ao nosso objeto de estudo, nos dá um indício da existência de uma possível “zona franca” no Palácio 29 de Março. Trata-se da ocorrência da prisão da então diretora de Educação da prefeitura, professora Zélia Passos. A

¹⁷⁸ Maria Bueno, mulher das camadas populares sobre quem, efetivamente, quase nada se sabe, foi encontrada morta, degolada, em um lugar ermo de Curitiba, no dia 29 de janeiro de 1893. Pouco depois de sua morte, lhe foram atribuídos milagres que transformaram o terreno baldio em que foi encontrada em local de peregrinação. Ao longo do século XX, várias foram as representações construídas sobre essa figura, objeto de devoção de fieis de diversas vertentes religiosas, a despeito de reconhecimento oficial. A apropriação simbólica da figura de Maria Bueno chega também ao campo da política e das artes, cuja primeira manifestação é a peça de Walmor Marcelino, *Os Fuzis de 1894: paixão de Maria Bueno e outras pessoas*, de 1970. De acordo com a pesquisadora Conceição Aparecida dos Santos, “o primeiro ato começa com a entrada em cena de duas velhas, um mendigo e uma prostituta que, em procissão, levam uma vela enorme a um mausoléu cheio de ex-votos, muletas, cabelos, bonecas. As personagens se ajoelham e começam a rezar para Maria Bueno. Cada um deles roga pela santa, do seu próprio jeito. As duas velhas rogam pela Maria Bueno casta que foi imolada, por sua pureza, que se conservou virgem, mesmo diante da morte; o mendigo, depois de tentar rezar, se dirige a uma Maria Bueno como ele próprio: miserável, que morava na rua e passava fome; a prostituta, por sua vez, reza pela Maria Bueno que, como ela, tinha a sina da pomba-gira. Ao ouvirem as preces uns dos outros, os personagens começam a discutir. As velhas brigam com a prostituta por considerarem uma blasfêmia a comparação da santa com pomba-gira e a prostituta responde-lhes com insultos. As personagens seguem defendendo sua representação particular da santa ao longo da primeira cena. Na sequência, os atores e atrizes saem de cena, a partir daí a peça se encaminha para uma ‘retrospectiva’ da vida de Maria Bueno, onde a figura da prostituta é referendada”. SANTOS, Conceição Aparecida. Maria Bueno, Santa de Encruzilhada. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29ª, 2014, Natal/RN. **Anais...** Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402018933_ARQUIVO_MariaBueno.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2016.

¹⁷⁹ SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Op. cit., p. 78.

¹⁸⁰ Ibid.

militante ligada à Ação Popular, que já havia passado da situação de professora em Maringá à atividade clandestina como operária de fábrica no Rio de Janeiro por conta da ação política, retorna a Curitiba em 1970, em virtude da repressão violenta não apenas vista, mas vivida nas recorrentes prisões no Rio. A cada uma delas, seguia-se a mudança de endereço, junto ao então marido Edésio Passos e a filha Ana Beatriz, de apenas 5 anos de idade, para escapar de possíveis delações. De volta a Curitiba, por uma indicação da professora Eni Caldeira, começa a trabalhar no Serviço Nacional do Comércio, Senac-PR, e logo é aprovada num concurso para professores na Universidade Federal do Paraná, onde passa a lecionar. É nesse momento que Jaime Lerner assume a prefeitura e Zélia Passos é convidada pelo então chefe do Departamento de Bem-Estar Social, Rubem Murilo Leão do Rego, seu antigo colega de turma, a assumir o cargo de diretora da Educação da prefeitura¹⁸¹. Ao final daquele ano de trabalho, acumulando as funções na prefeitura e na UFPR, Passos foi presa e respondeu a um processo político. É aí que relata o fato surpreendente: sumariamente demitida da UFPR, Passos foi mantida na função de diretora de Educação, um cargo de confiança, durante os dois meses em que ficou presa – grávida de seu segundo filho, André –, pelo então prefeito Jaime Lerner, ainda que não o conhecesse pessoalmente, o que ocorreria apenas após sua libertação¹⁸².

Era 1971, governo Médici, quando talvez tenhamos vivido o auge da repressão política. Naquele clima, o comportamento normal e natural era o da Universidade, que me demitiu. Os órgãos públicos realmente se submetiam às ordens do governo militar, mas na Prefeitura não aconteceu isso. Houve realmente uma resistência do prefeito, não se submetendo às pressões que estava sofrendo para que eu fosse demitida¹⁸³.

Passos relata que, quando deixou a prisão, ainda retomou suas atividades na diretoria de Educação, mas que, discutindo com Lerner e tomando conhecimento das pressões sofridas, ambos consideraram conveniente sua “transferência” para o IPPUC¹⁸⁴. Possivelmente, na qualidade

¹⁸¹ ESTRELA Clandestina. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 05 nov. 2011. Entrevista concedida a Andrea Morais e Rodolfo Stancki.

¹⁸² PASSOS, Zélia. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**, vol. 7, set. 1991, p. 239.

¹⁸³ Ibid., p. 239-240.

¹⁸⁴ Ibid.

de autarquia municipal, o instituto tivesse assegurado certo espaço de autonomia. Contudo, o episódio indica certa empatia por parte do prefeito.

Retomando o curso de nossa pesquisa após essa breve digressão, é importante notar que o fato e o feito notáveis é que nesse contexto, no período imediatamente posterior à publicação do famigerado AI-5, que possibilitou prisões arbitrárias como a da professora Zélia Passos, a transformação de um depósito em um teatro de arena tenha sido levada a termo. Aramis Millarch conta que Lerner, presidente do IPPUC à época da proposta, havia guardado a reivindicação dos membros do Escala e a colocou em prática logo de sua chegada à prefeitura. Millarch desconsidera, talvez por desconhecimento, aquela segunda visita já relatada por Fernando Velloso.

[...] quando assumiu a primeira equipe, Jaime tinha já definido algumas ações imediatas. Uma delas: transformar o depósito do Prado Velho num teatro de arena. O arquiteto Abraão Anis Assad foi convocado para fazer o projeto e em maio a obra era iniciada. Um projeto prático e racional que buscou preservar e que possibilitaria não só o palco e plateia, mas também espaços paralelos – já pensados para bar, biblioteca, administração, etc¹⁸⁵.

O arquiteto Abrão Assad conta que foi procurado como profissional para fazer o projeto de reforma do edifício na então distante Vila Bordinhon, hoje, Prado Velho, cuja estrutura radial de madeira, condenada nos apoios principais, já estava prestes a desabar. O antigo depósito de inflamáveis, concluído em 31 de outubro de 1907, cumpriu essa função até 1917, quando passou a abrigar o “arquivo morto” da prefeitura, passando a outros usos diversificados até se transformar, nos anos 1960, num depósito de materiais, a “Usina do Asfalto”, do Departamento de Obras da Prefeitura. No momento da reforma, dadas as precárias condições de conservação, se encontrava sem uso, cercado de tapumes. Num prazo de quinze dias, Assad, que não era funcionário da prefeitura ou do IPPUC e manteve seu escritório privado ao longo dessa e de outras parcerias, tinha todo o projeto desenhado à mão livre e assim, sem projeto técnico definitivo, a obra foi executada.

¹⁸⁵ MILLARCH, Aramis. Paiol ano 10, ou anotações para sua futura história. Op. cit., 1981, p. 6.

O IPPUC era pequeno e eu, como profissional liberal, trabalhei sintonizado ao Instituto. O Paiol foi feito assim e também a Rua das Flores, nas primeiras etapas (tendo em vista que foi concluída após várias etapas). A Rua das Flores serviu como marca dos equipamentos do centro de Curitiba. Foi a primeira rua do Brasil fechada para o tráfego exclusivo de pedestres. Depois, como havia intenção de estender mais estas áreas, para o Setor Histórico e todo o centro, aí sim, fui convocado para ser consultor do IPPUC. Ou seja: eu deixaria meu escritório para integrar a equipe do IPPUC, trabalhando simultaneamente. Isto seria o ideal em termos de IPPUC: ter o profissional autônomo junto com a equipe inicial, pequena, que estaria coordenando todo o Plano Diretor de Curitiba¹⁸⁶.

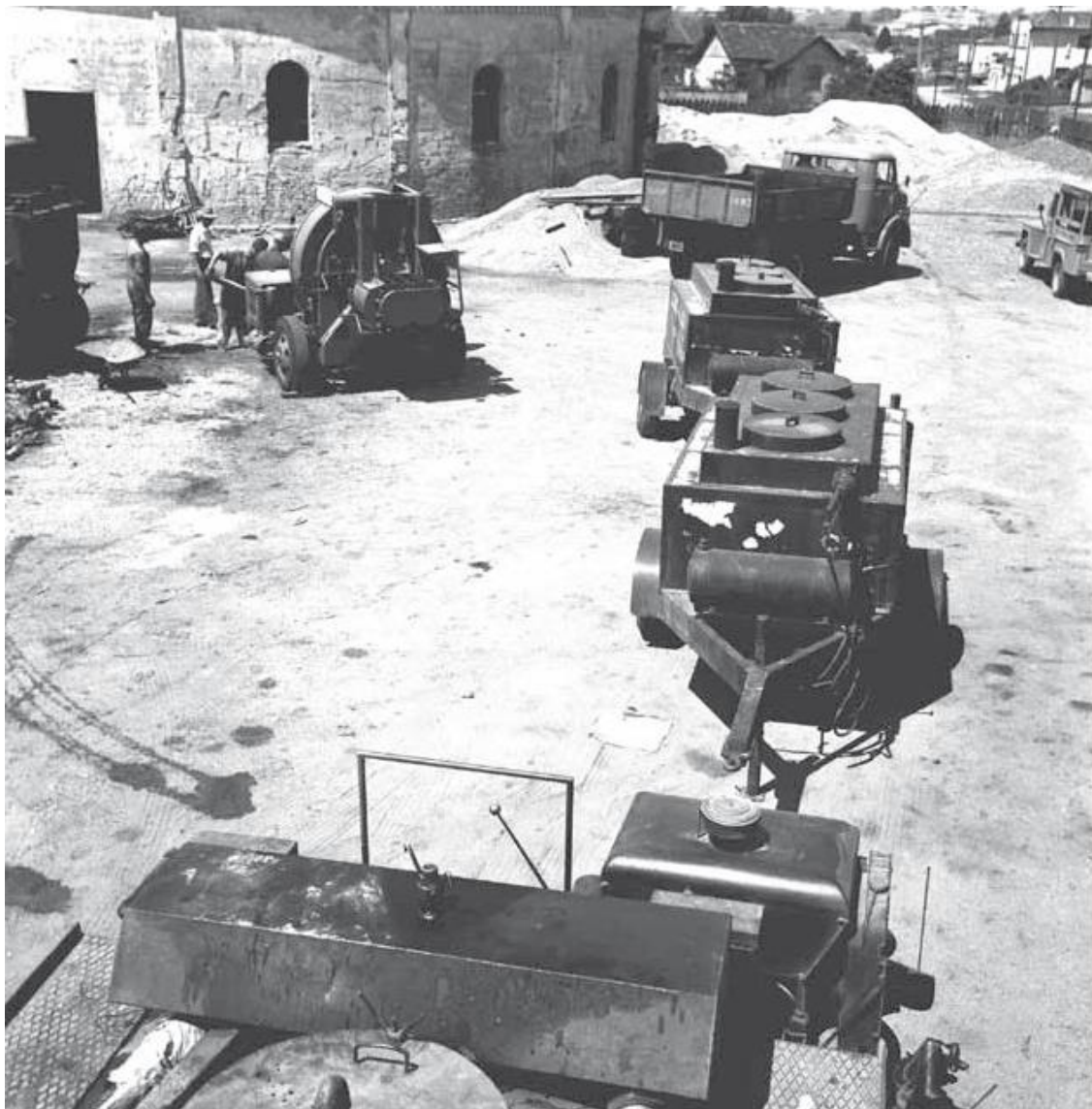
FIGURA 12 – O PAIOL DE PÓLVORA NA DÉCADA DE 1940: DEPÓSITO DE MATERIAIS DA PREFEITURA



FONTE: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro do Paiol**: 35 anos de aplausos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, mai. 2008.

¹⁸⁶ ASSAD, Abrão Anis. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**, vol. 4, 1990, p. 29.

FIGURA 13 – O PAIOL DE PÓLVORA NA DÉCADA DE 1960: USINA DE ASFALTO DO DEPARTAMENTO DE OBRAS DA PREFEITURA



FONTE: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro do Paiol**: 35 anos de aplausos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, mai. 2008.

FIGURA 14 – O PAIOL DE PÓLVORA EM 1971: OBRAS DE REFORMA PARA O TEATRO



FONTE: PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **Arquivo de imagens.** Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/imagens/arquivo/album-teatro-do-paiol-marca-inicio-da-reciclagem-do-espaco-urbano-em-curitiba/23635>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

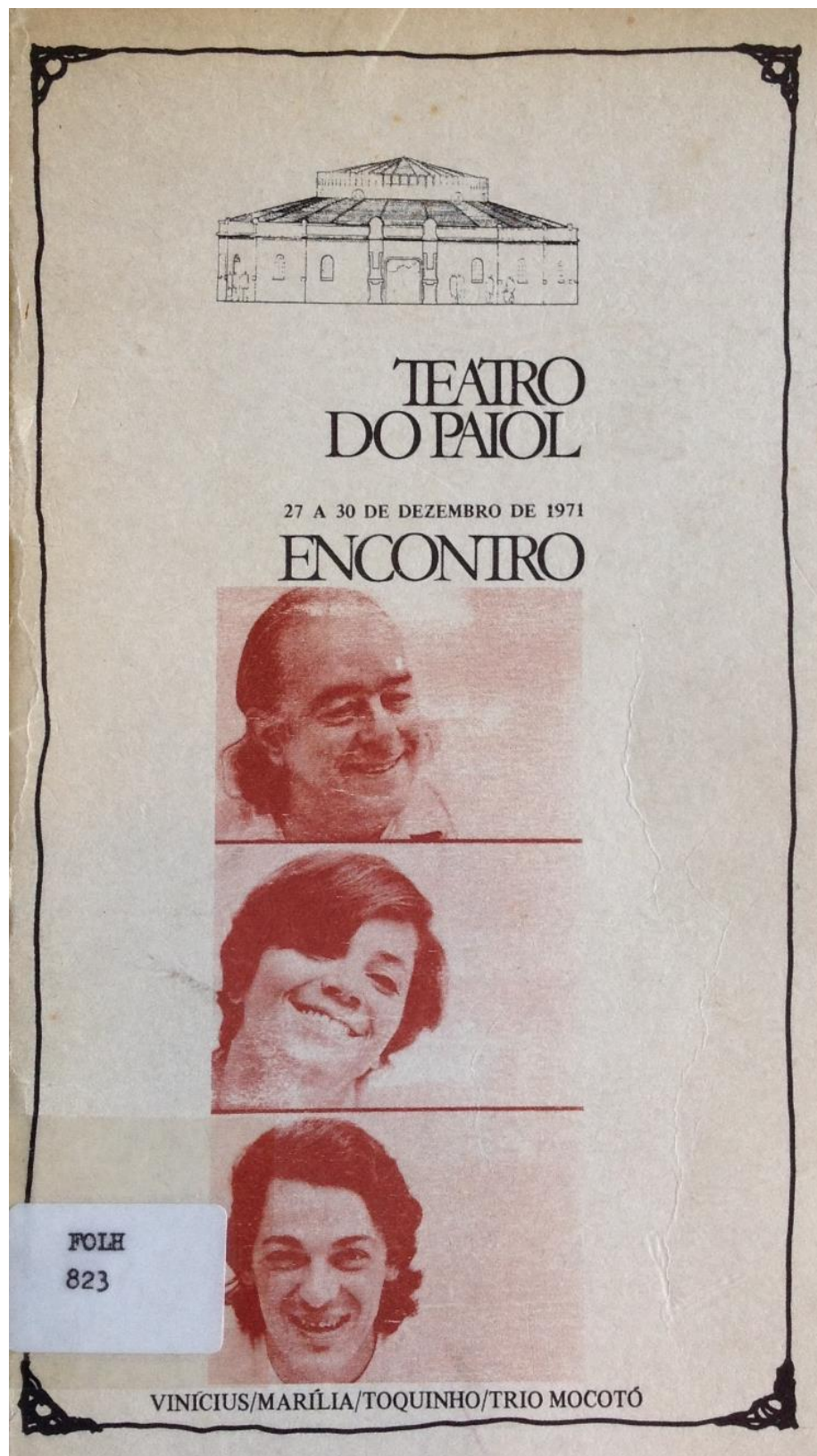
Realizada em curto prazo, o fim da reforma culmina com sua pré-inauguração em data bastante incomum, entre os feriados de Natal e Ano Novo, com o show “Encontro”, que trouxe Vinícius de Moraes à Curitiba pela primeira vez, acompanhado de Marília Medalha, Toquinho e o Trio Mocotó, para quatro apresentações, entre os dias 27 e 30 de dezembro de 1971. A história desse show, desde o contato feito por Lerner e Millarch com Vinícius em plenas férias do poeinha em Itapua, na Bahia, até a benção de uísque ao palco do Paiol, foi transformada numa verdadeira epopeia, celebrizada pela narrativa hiperbólica de Millarch, em texto intitulado “Explode, Paiol de Pólvara”, em que chega a evocar a “coincidência dos astrais positivos no zodíaco, que fez a primeira administração de Jaime Lerner representar uma renascença cultural-urbanística em Curitiba”¹⁸⁷. Em texto mais contido, publicado na coluna Tablóide, Millarch apresenta uma versão um tanto mais errática da história, mas que demonstra, contudo, a disposição em apresentar, desde a inauguração do teatro, produções do Teatro de Arena de São Paulo, conhecidas à época pelo alto teor contestatório.

A partir de setembro de 1971, vendo o teatro em fase de conclusão, Jaime Lerner começou a pensar no espetáculo de inauguração. Na época, no Teatro de Arena, em São Paulo, havia estreado um novo texto de Gianfrancesco Guarnieri, “Castro Alves pede passagem” – dentro das comemorações do centenário de falecimento do poeta baiano, e a encenação desta peça pelo grupo Momento, na inauguração de novo teatro de Curitiba entusiasmou a Paulo Sá, hoje publicitário, mas na época um entusiasta produtor de espetáculos de Oraci Gemba e que havia coordenado a encenação de outro texto de Guarnieri (com música de Edu Lobo), “Arena conta Zumbi”. Guarnieri, devido ao sucesso de “Castro Alves pede passagem” em São Paulo e as perspectivas de levar a mesma produção a outras capitais, não quis ceder, imediatamente, os direitos. Enquanto se pensava em outras peças, o tempo corria. Mesmo com alguns detalhes – especialmente os técnicos, retardados para as últimas horas, o novo teatro ganhava condições de ser aberto ainda em 1971 e assim se chegou a uma fórmula prática: um grande espetáculo musical, junto a uma premiação aos destaques de 1971, na área teatral. E a montagem da primeira peça ficaria para o início do ano seguinte¹⁸⁸.

¹⁸⁷ MILLARCH, Aramis. Explode, Paiol de Pólvara. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, vol. 4, 1990.

¹⁸⁸ Id. Paiol ano 10, ou anotações para sua futura história. **O Estado do Paraná**. 29 dez. 1981, p. 6.

FIGURA 15 – FÔLDER DO SHOW *ENCONTRO*, COM VINÍCIUS DE MORAES, MARÍLIA MEDAGLIA, TOQUINHO E O TRIO MOCOTÓ



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

FIGURA 16 – TEATRO DO PAIOL: SHOW DE INAUGURAÇÃO



FONTE: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 114, dez. 1996.

FIGURA 17 – TEATRO DO PAIOL: A PLATEIA NA NOITE DE INAUGURAÇÃO



FONTE: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 114, dez. 1996.

Transmitido pela TV Paraná, o evento teve início com a cerimônia de entrega do “Troféu Cidade de Curitiba: melhores do teatro em 1971”, escolhidos por uma comissão formada pela educadora Maria Cecília Mafra Magalhães Monteiro, da cadeira de teatro na educação do Colégio Estadual do Paraná, o jornalista Nelson Luiz de Oliveira, o professor Fernando Carneiro, o professor Roaldo Roda, diretor da Escolinha de Arte do Colégio Estadual do Paraná, Ênnio Marques Ferreira, ex-diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado, o jornalista Aroldo Murá, do *Diário do Paraná*, o sociólogo, escritor e publicitário Jamil Snege, Fernando Velloso, diretor do Museu de Arte Contemporânea, e Antônio Carlos Gerber, conselheiro da Fundação Teatro Guaíra¹⁸⁹.

Como homenagem às personalidades já falecidas do teatro paranaense, cada troféu foi nomeado de acordo com um patrono ou patronesse: O “Prêmio Salvador de Ferrante” foi concedido a Paulo Sá, produtor de “Arena Conta Zumbi”, melhor espetáculo de 1971; o “Prêmio Otelo Queirolo” à Fundação Teatro Guaíra que, através do Teatro de Comédia do Paraná (TCP), produziu o melhor espetáculo infantil, “O Cavalinho Azul”; o “Prêmio Glauco Flores de Sá Brito”, concedido a Oraci Gamba, melhor diretor do ano por seus trabalhos em “Arena Conta Zumbi” e “Fala baixo senão eu grito”; o “Prêmio Aristides Teixeira” a José Maria Santos, melhor ator do ano por seus trabalhos em “Fala baixo senão eu grito” e “Lá”; o “Prêmio Marlene Wagner”, concedido a Lala Schneider, melhor atriz do ano por sua interpretação em “Fala baixo senão eu grito”; o “Prêmio Gilda Belczak”, concedido a José Carlos Proença, o melhor cenógrafo do ano, por “Fala baixo senão eu grito”; o “Prêmio João da Glória”, concedido a Tânia Levi, a melhor figurinista do ano, por “Antígona”; o “Prêmio José Cadilhe”, concedido a Wilson Rio Apa, melhor autor, pelo texto “O Julgamento do Ano”; o “Prêmio Glauce Rocha”, a Vera Evangelista por sua interpretação em “Arena Conta Zumbi”; o “Prêmio Napoleão Moniz Freire”, a Danilo Avelleda por sua interpretação em “Arena Conta Zumbi”; o “Prêmio Daniel Santos”, concedido a Antônio Carlos Kraide, revelação do ano, pela direção de “Pepito tremendo barato”, “O Cavalinho Azul” e “A benção, Vinícius”; além dos Prêmios “Promoção”, concedido ao Colégio Estadual do Paraná, por

¹⁸⁹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro**. Curitiba: Teatro do Paiol, 27 a 30 dez. 1971. 1 fôlder.

realizar o Festival Nacional de Arte Colegial, que contemplava também o teatro, e “Dedicação”, a Alberto de Oliveira, o “Xiririca”, por seus “42 anos de dedicação ao teatro paranaense”¹⁹⁰, dentre os quais, 17 como administrador do Auditório Salvador de Ferrante, o “Guairinha”¹⁹¹. De modo didático, o folheto informativo do evento trazia também a biografia resumida de cada um dos homenageados que nomeavam os prêmios, listando suas principais realizações no teatro paranaense.

Os grandes vencedores da noite foram, sem dúvida, as produções “Fala baixo senão eu grito”, um texto de Leilah Assunção, encenado pela primeira vez em São Paulo, em 1969 – numa montagem reconhecida com os Prêmios Molière e APCT, da Associação Paulista de Críticos de Teatro (atual APCA, Associação Paulista de Críticos de Arte)¹⁹² –, e “Arena Conta Zumbi”, um musical com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e músicas compostas por Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra, de 1965, no qual “relato histórico e música se unem, procurando falar do presente, com fatos do passado”¹⁹³. De um lado, a perspectiva política das produções progressistas do Teatro de Arena, usando a estratégia do distanciamento para tratar de questões prementes, e, de outro, uma tentativa de problematizar as práticas femininas no seio da classe média brasileira, por colocar em xeque “determinadas posturas assumidas no mundo do trabalho e no espaço familiar”, através das desventuras da protagonista, uma funcionária pública “solteirona” que tem seu quarto invadido por um “ladrão em dia de folga”, e que denotava a pesquisa por “padrões estéticos alternativos frente ao desmoronamento dos projetos político-pedagógicos da década de 60”¹⁹⁴, por parte da autora.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ O Auditório Salvador de Ferrante foi o primeiro auditório a ser inaugurado no Teatro Guaíra, em 19 de dezembro de 1954. As obras do Auditório Bento Munhoz da Rocha, conhecido como “Guairão”, seguiram durante dezesseis anos. Em 25 de abril de 1970, quando a inauguração estava próxima, um incêndio causou graves danos ao prédio, que precisou de mais quatro anos para ficar pronto. O Auditório Glauco Flores de Sá Brito, conhecido como o miniauditório, foi inaugurado em 1975.

¹⁹² Sob a direção de Clóvis Bueno, com a participação de Marília Pêra, no papel de Mariazinha, e Paulo Villaça como o ladrão.

¹⁹³ PORTO, Joyce Teixeira; NUNES, Marisa (orgs.). **Teatro de Arena**. Cadernos de pesquisa, v. 20. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 10.

¹⁹⁴ PELEGRINI, Sandra C. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros: um destaque à produção de Leilah Assunção. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 90.

A ousadia de Leilah Assunção parece extrapolar a busca do individual, expressando não apenas inquietações pessoais da autora, mas também problemáticas da sua classe social de origem – a classe média. Desse modo, a figura do herói revolucionário originário das classes populares sucumbe ao discurso dos segmentos que não se indispuseram ao regime ditatorial instituído em 1964, mas acabaram perplexos frente aos desdobramentos políticos do Estado autoritário. O crítico teatral Sábato Magaldi afirmou com propriedade, no prefácio do programa do espetáculo Fala baixo, senão eu grito, que, sob o rótulo de um teatro de costumes, Assunção teria desnudado toda uma complexa esfera de relações pessoais e profissionais que permeavam a vivência feminina nos anos finais da convulsiva década de 60 no Brasil¹⁹⁵.

Além da premiação recebida, as duas montagens tinham em comum a participação de Oraci Gemba como diretor. Além de Danillo Avelleda, Vera Evangelista e do produtor Paulo Sá, premiados com o “Troféu Curitiba”, faziam parte do elenco de “Arena Conta Zumbi”, Édson D’Ávila, Sansores França, Lúcio Weber, Denise Stoklos, Tadeu Rocha, Celso Luiz, entre outros¹⁹⁶. Para o diretor,

[...] o espetáculo consiste no seguinte: o Teatro de Arena, de São Paulo, partiu para uma série de musicais que vieram sintetizar suas duas fases de pesquisas anteriores, a nacionalização dos clássicos e a etapa realista que mostrava o lado concreto [da] realidade brasileira, porém, tendendo para a fotografia. Foi a fotografia – não no seu sentido realista, mas plástico – que melhor se adaptou ao “Zumbi”, pela necessidade da dinâmica com que se pretendia passar uma fábula. E, exatamente, era uma fábula “universal”, uma história de heroísmo e luta pela liberdade, em geral, mas que, em particular, era escrita também como notícia dos jornais do dia. Era um texto histórico, com a dinâmica dos acontecimentos da comunicação do momento, inserido no panorama de uma fábula libertária. Daí, meu tratamento também dinâmico e fotográfico – pausando apenas em cenas de realismo crítico, distanciadas pela própria estrutura estética no que trata sua mensagem realista¹⁹⁷.

Gemba expõe nessa passagem os fundamentos do “sistema coringa” desenvolvido por Augusto Boal a partir de “Zumbi” e cuja síntese entre a nacionalização dos clássicos, os “universais”, e a análise excessiva das singularidades, o chamado “realismo fotográfico”¹⁹⁸, seria lograda apenas em “Arena Conta Tiradentes”, de 1968, tendo seus fundamentos expressos no prefácio da edição desta última. Ali, Boal incorpora “os princípios fundamentais do teatro grego, o moderno modo de interpretação de Constantin Stanislavski e

¹⁹⁵ Ibid., p. 90-91.

¹⁹⁶ SOUSA, Reginaldo Cerqueira. Op. cit., p. 89.

¹⁹⁷ ARENA conta Zumbi. Curitiba: Paulo Sá, 1971 apud ibid., p. 89.

¹⁹⁸ GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, mai./ago. 2016, p. 367-368.

a teoria do distanciamento (ou estranhamento) do teatro épico de Bertolt Brecht”, com vistas a encontrar o “particular típico”¹⁹⁹. As estratégias as quais Boal e o Arena de São Paulo lançam mão para burlar o sistema da censura, de modo a tornar possível a manutenção das atividades do grupo sem perder o espaço de ação como resistência ao governo militar – e que são incorporadas por Oraci Gemba e seu grupo em suas produções locais – são claramente explicitadas nesta passagem da pesquisadora Miliandre Garcia:

Em Arena Conta Zumbi, Boal desenvolveu as técnicas principais do sistema coringa. A primeira técnica consistia em desvincular o ator do personagem: vários atores podiam representar um único personagem, propiciando a rápida identificação do público teatral, o que também era facilitado pelo uso de máscaras como na tragédia grega. A segunda concentrava-se na preparação do elenco responsável por transmitir a opinião coletiva do grupo. “O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos” [...]. A terceira visava eleger estilos e gêneros teatrais, de acordo com as necessidades cênicas do espetáculo, permitindo transitar do “melodrama mais simplista e telenovelesco” à “chanchada mais circense e vovodileasca”, e alternar cenas de inspiração realista, surrealista, expressionista e simbolista. Por último, a música tinha a função de preparar a plateia para assimilar mais profundamente o texto. A linguagem musical servia de apoio textual, quando este não era capaz de exteriorizar sozinho o impacto do “tempo de guerra” que permeava a peça Arena Conta Zumbi e as demais que se seguiram a ela. Segundo Gianfrancesco Guarnieri, coautor do espetáculo, nos anos de 1964 a 1969, completava-se com a música o que não se podia dizer com palavras²⁰⁰.

De fundamental importância, entretanto, é perceber o modo como as escolhas estéticas e as experimentações com a linguagem teatral, e mesmo a justaposição de linguagens artísticas distintas, dão forma e guarida a um conteúdo crítico contundente em relação à ditadura militar. Sobre a encenação original do espetáculo “Arena conta Zumbi”, em São Paulo, o crítico Sábato Magaldi afirmou:

[...] impressionou-me a violência da montagem. *Nada houve entre nós, até aquele momento, que significasse uma condenação tão radical da ditadura instalada pelos militares.* Todos os aspectos do golpe são analisados, sem que se poupe um. Política exterior, subserviência aos Estados Unidos, as “marchadeiras”, a aliança Estado-Exército-Religião, o moralismo pequeno-burguês, a aliança com a corrupção (o ex-governador Ademar de Barros) para combate ao comunismo – tudo é meticulosamente composto, a fim de

¹⁹⁹ Ibid., p. 368-369.

²⁰⁰ Ibid., p. 369-370.

estimular o espectador no propósito de protesto. A narrativa flui com espontaneidade e inteligência, e as alusões são claramente apreensíveis²⁰¹.

Nos interessa aqui, sobretudo, ao trazer tais considerações, é que a primeira aproximação da prefeitura municipal de Curitiba em relação à classe teatral e ao público consumidor de produtos culturais, formado em sua maioria por estudantes, não apenas acena com a aceitação da vertente mais progressista do teatro local, mas o consagra na premiação especialmente criada para a ocasião, ainda que o ato tenha caráter puramente simbólico. A noite seguiu com a esperada apresentação de Vinícius de Moraes, Marília Medalha e Toquinho, acompanhados do Trio Mocotó, diante de uma plateia de convidados que lotaram seus 220 lugares. Para selar a narrativa épica da pré-inauguração do teatro, Vinícius e Toquinho compõem a música “Paiol de Pólvora”, no dia 29 de dezembro de 1971, num apartamento do Guaíra Palace Hotel, onde estavam hospedados, como uma homenagem ao espaço cultural nascente e apresentam-na na última noite da curta temporada:

‘Tamos trancados num paiol de pólvora
Paralisados num paiol de pólvora
Olhos vendados num paiol de pólvora
Dentes cerrados num paiol de pólvora
Só tem entrada no paiol de pólvora
Ninguém diz nada no paiol de pólvora
Ninguém se encara no paiol de pólvora
Só se enche a cara num paiol de pólvora
Mulher e homem no paiol de pólvora
O azar é sorte no paiol de pólvora
São tudo flores no paiol de pólvora
Tv a cores no paiol de pólvora
Tomem lugares no paiol de pólvora
Vai pelos ares o paiol de pólvora
Tomem lugares no paiol de pólvora
Vai pelos ares o paiol de pólvora.

De quebra, de acordo com a versão oficial, o poeta teria sugerido ao prefeito Jaime Lerner o nome que consagraria o espaço: “Antes que imponham um nome de um babaca, batize-o como Paiol de Pólvora”. O folheto de divulgação do show, entretanto, não confirma essa versão, a menos que a sugestão tenha ocorrido numa conversa anterior a sua vinda: lá estão registrados o nome, Teatro do Paiol, e uma primeira versão do símbolo do

²⁰¹ MAGALDI, Sábado apud GARCIA, Miliandre. Op. cit., p. 368.

teatro que se tornaria também o símbolo da própria Fundação Cultural de Curitiba. Quanto à música “Paiol de Pólvora”, meses depois, incluída na trilha sonora da primeira telenovela em cores no Brasil, “O Bem Amado”, de Dias Gomes, produzida pela Rede Globo, teve sua divulgação proibida por se entender que o “paiol de pólvora” era uma referência metafórica ao Brasil. O LP que continha a trilha sonora da novela permaneceu como único registro da canção²⁰². Millarch minimiza o conteúdo no mínimo ambíguo da canção, afirmando que, como “poeta de seu tempo, Vinícius deve ter pensado na analogia da explosão, do país, da época de anseios de liberdade que se vivia”, mas prefere uma versão mais fantasiosa, que joga água no moinho de seus feitos junto a Jaime Lerner, na condição de diretor responsável pelo DRPP à época, afirmando que “a explosão significava, premonitivamente, tudo aquilo em que o Paiol se transformaria: núcleo básico da estrutura cultural de Curitiba”²⁰³.

A cerimônia oficial de inauguração do Teatro do Paiol ocorre no dia 29 de março de 1972, data do aniversário da cidade, com a presença do então ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, enquanto a estreia propriamente “teatral” acontece no mês seguinte, mantendo o apelo progressista com a peça “Arena Conta Tiradentes”, também de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, novamente dirigida por Oraci Gemba e produzida por Paulo Sá, com o então recém-criado grupo Momento. No elenco, como Bárbara Heliodora, a atriz Denise Stocklos e, como Tiradentes, o então jovem ator Roberto Murtinho.

Ao longo do ano de 1972, concentrando todas as atividades culturais promovidas pela prefeitura de Curitiba, o Teatro do Paiol apresentou peças teatrais, shows musicais, sessões de cinema, a entrega dos Prêmios para os “Melhores do Carnaval de 1972” e o I Salão do Humor, numa programação bastante eclética, para dizer o mínimo²⁰⁴. Considerando apenas a categoria “teatro”, a variação compreendeu da estreia com o texto de Boal e Guarnieri, na mais longa temporada do ano, de 21 de abril a 11 de junho de 1972, ao

²⁰² MILLARCH, Aramis. Explode, Paiol de Pólvora. Op. cit.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Atividades realizadas no Teatro do Paiol em 1972.** Datilografado. Acervo da Casa da Memória.

show de humor e variedades “O Único Palavrão Caseiro”, do cantor e então apresentador estreante da TV Excelsior, Raul Gil, de 19 a 22 de dezembro, passando pela produção *Cidade sem portas*, de Adherbal Fortes de Sá, com música de Paulo Vítola, no período de 8 de novembro a 8 de dezembro. Esse último se localiza na confluência dos interesses do Poder Executivo em relação à “cultura” e de certa vertente “não combativa” das artes, ao produzir uma imagem bastante exaltada da cidade, de determinada visão de sua história e dos processos de modernização. Todavia, o discurso que enaltece certo mito de formação, da convivência pacífica de etnias, a que serve essa sorte de produção, ainda não está explícito no discurso dos gestores públicos municipais, mas cumprirá papel fundamental no momento que se segue, com a consolidação da política cultural posta em ação pela futura Fundação Cultural de Curitiba. Por ora, vale apontar que, *Cidade sem Portas*, ainda que utilize recursos cênicos avançados, se encaixa num projeto bastante conservador no espectro das formações culturais do período e, portanto, passíveis de apoio irrestrito por parte do poder público, mesmo em âmbito federal.

No ano seguinte, ainda, *Cidade sem Portas* alcança feito inédito: se torna o primeiro registro fonográfico produzido pelas Edições Paiol e, portanto, patrocinado pela recém-criada Fundação Cultural de Curitiba. No texto de apresentação encartado junto ao compacto duplo, Aramis Millarch contava que fora Fernando do Bumbo, “voz e ritmo de nossa vazia vida noturna”, que o teria alertado que “Curitiba merecia um show musical que contasse sua história, seus tipos humanos, seus costumes”. Entretanto, “A tarefa de reduzir 280 anos de nossa história em menos de duas horas de *espetáculo agradável e digestivo*, não era fácil”²⁰⁵, ponderava o então jornalista, primeiro diretor executivo da Fundação Cultural de Curitiba e, de quebra, diretor de produção daquela gravação histórica. Assim, por meio de sambas, marchas e valsinhas de forma e conteúdo passadistas, Vítola e Sá, sob a direção de Sale Wolokita, realizam o intento. Numa das quatro composições registradas no compacto duplo produzido em 1973, lê-se:

Ah, minha Rua das Flores, meu sonho, a gente fazendo cordão. Rua do Jogo da Bola, meu samba, a gente abrindo o portão. Uma Cidade Sem

²⁰⁵ CIDADE sem portas: músicas e letra de Paulo Vítola; Opus 4 e Orquestra. Curitiba: Edições Paiol, CD-01/73.

Portas, pra guardar meu coração. Uma Cidade Sem portas pra guardar meu coração. A cidade pequena e alegre era grande demais pra José [...] Só por não se saber maragato, por ter ido ao Cassino uma vez, não poderia gostar de Maria, nem podia fazer o que fez. E nos olhos, o baile girava, tropeçando nos claros da lua, misturando o compasso da valsa ao som novo que vinha da rua. Pelo *flash* do José fotógrafo, eu vi que o tempo mudava depressa. Eu vi a cidade crescendo alegre aos olhos do mundo, do tempo, da nova manhã [...] Pode ser gente bem, pode ser, pode ser gente boa. Na Boca não tem pode ser, não, pois a Boca não perdoa. A Boca falou, seu Doutor, tá falado, sim, senhor. A Boca pichou, seu Doutor, tá pichado. Vamos tomar um café, a conversa está boa, e ouvir um *fox-trote* na PRB-2 e depois olhar o sol do último andar do Garcêz, caindo pra lá das Mercês, cobrindo o pinheiro de luz. Curitiba menina, mocinha, mulher. Se Deus quiser, esse tempo não passa nos olhos da moça, não passa mais, não. Ah, minha Rua das Flores, meu sonho, a gente fazendo cordão. Rua do Jogo da Bola, meu samba, a gente abrindo o portão. Uma Cidade Sem Portas, pra guardar meu coração. Uma Cidade Sem Portas, pra guardar meu coração²⁰⁶.

Nela, antigos e novos marcos, como a recém “pedestrianizada” Rua das Flores, compõem uma idílica Curitiba, apaziguada e suspensa no tempo. Com forte apelo didático, essa sorte de produções – que inclui peças como *Terra de todas as gentes*, também de Adherbal Fortes de Sá, com música de Paulo Vítola, apresentada na noite de inauguração do Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, o Guairão, em 1974, e *Ó Curitiba, nossa tribo, salve! salve!*, de Marinho Galera e Paulo Vítola, de 1980, – funcionaria como um potente instrumento de marketing. Para a pesquisadora Marta Moraes Costa, no espetáculo *Cidade sem Portas*, “Curitiba volta a ser neste momento o paraíso terreal em que todas as raças e todas as pessoas encontram abrigo e solidariedade”²⁰⁷.

Dos textos que têm Curitiba como assunto, este é um dos mais importantes, por variadas razões. Em primeiro lugar, por tratar a cidade com o respeito e o conhecimento do historiador. A peça compõe-se pela justaposição de quadros históricos alinhados pelo critério cronológico e evolutivo na firme intenção de adensar a imagem da capital, conferindo-lhe o aval das referências factuais. Em segundo lugar, porque concebe a encenação nos moldes do teatro mais comunicativo, nacional e popular da época: o teatro do Grupo Arena de São Paulo. [...] A seqüência dos momentos históricos (a fundação da cidade, o ciclo do ouro, o tropeirismo, os ciclos do mate e da madeira, o período entre-séculos, a Revolução de 30 e os sucessivos governadores) é acompanhada de contínua atualização, trazendo ao presente dos espectadores uma interpretação do passado. Em terceiro lugar, a presença do cômico e das canções dita o ritmo da peça, amenizando a aridez e a lentidão dos quadros históricos, num contraponto produtivo que solicita a cumplicidade do espectador. Regendo esta

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ COSTA, M. M. Visões de Curitiba em cena. **Letras**, Curitiba, n. 50, jul./dez. 1998. Editora da UFPR, p. 43-44.

multiplicidade está a intenção de construir uma cidade sem portas, em que os defeitos se amenizem e as boas qualidades se reforcem; atitude que contribui para a descoberta e valorização do espaço urbano²⁰⁸.

Analisando aspectos da linguagem musical, mais propriamente, o pesquisador Ulisses Quadros de Moraes considera que não havia ali “renovação estética” e que essa e outras produções patrocinadas pela Fundação Cultural de Curitiba a partir de 1973 estão “aquém das produções brasileiras suas contemporâneas” e que “difícilmente algum lugar de destaque em âmbito nacional estaria reservado a essas obras”²⁰⁹.

[...] o compacto duplo “Cidade Sem Portas”, produzido em 1973, segue linhas de composição e arranjo já há muito superados pela “linha evolutiva” da música popular. Nele, elementos rítmicos, harmônicos e de melodia não se enquadram em nenhum ambiente que estivesse, à época, em destaque, penetrando em extratos sociais de consumo consideráveis e, por consequência, sob os olhares da indústria cultural²¹⁰.

O ecletismo da programação teatral apresentou, ainda em 1972, os espetáculos “Assunta do 21”, de 25 a 27 de agosto, um monólogo em um ato, escrito por Nery Gomide, com direção de Iacov Hillel e Wanda Kosmo no elenco, e que conta a história de D. Assunta, uma imigrante italiana, moradora do nº 21 numa vila do Brás, em São Paulo, que rememora as aventuras de seu passado, desde sua partida da Itália, quando se vê sozinha naquela que um dia foi uma movimentada pensão²¹¹. E se encerrou com uma montagem de “A Exceção e a Regra”, de Bertolt Brecht, de 16 a 18 de outubro, e “O Tango”, de 13 a 17 de dezembro, sobre a qual não foram encontradas mais informações.

No que concerne aos shows musicais, vinte e dois espetáculos ocuparam o calendário do teatro a partir de maio, começando com uma comemoração do 35º aniversário de morte de Noel Rosa, “Noel Rosa Futebol e Melodia”, com um grupo amador de M.P.B., passando pelo rock de *A Chave*, a nomes como Antônio Carlos e Jocaí, Eliana Pittman, Dorival Caymmi, Dick

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba: 1971 a 1983**. 204 fls. Dissertação (Mestrado em História) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008, p. 77.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ ASSUNTA do 21. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento427874/assunta-do-21>>. Acesso em: 05 de junho de 2016.

Farney, até a comemoração do primeiro ano do teatro, com show de Silvio Caldas:

QUADRO 1 – PROGRAMAÇÃO TEATRO DO PAIOL EM 1972: SHOWS MUSICAIS

08	Mai.	“Noel Rosa Futebol e Melodia”
22 a 24		Recital de música pop com A Chave
30		Recital de M.P.B. com Antônio Carlos e Jocaí
12 a 16	Jun.	Show “Cravo e Canela”, com Eliana Pittman
23 a 25		Show “Os Três Moraes”
26		Dorival Caymmi
27 a 28		“Viva a Bahia”
12	Jul.	Concerto de Música Erudita
13 a 15		Dick Farney Trio
16 a 18		“Adeus Batucada”, com Célia
27		“Roda de Samba”, com grupo de artistas paranaenses
05	Ago.	Concerto de música erudita
12		“[The] International Jazz Band”, com Traditional Jazz Band
13		“Jam Session”, com Traditional Jazz Band
17 a 20		Tamba Trio
24		Os Vondas, show de rock
15 a 17	Set.	Marcos Valle e o grupo O Terço
19 a 22	Out.	“O Samba de Sempre”, com Miltoninho
26 a 31		A Chave
04	Dez.	“Maraviola”
28 a 30		Show de aniversário, com Silvio Caldas

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Atividades realizadas no Teatro do Paiol em 1972.** Datilografado. Acervo da Casa da Memória.

As sessões de cinema, também com extensa programação, exibiram clássicos como “Cidadão Kane” (1941), de Orson Welles, e “Blow-up” (1966),

de Michelangelo Antonioni, Festivais de cinema estadunidense, alemão e holandês, Cinema Berolina (1970), uma série de treze filmes que ilustra fases de desenvolvimento do cinema alemão, desde os pioneiros²¹², Ciclo de Ingmar Bergman, sucessos comerciais, como o *western* “Butch Cassidy” (1969), filme com várias premiações e indicações ao Prêmio Oscar de 1970, comédias românticas, como “Papai precisa casar” (1963), a sessões para crianças, com o “Festival Tom e Jerry”.

QUADRO 2 – PROGRAMAÇÃO TEATRO DO PAIOL 1972: CINEMA (CONTINUA)

10, 15, 20 e 21	Mai.	“Cidadão Kane”
06 e 07	Jun.	“O Silêncio”
17 e 18		Festival de Cinema Norte-Americano
19 a 25		Ciclo Ozualdo Candeias
29 e 30		“Blow-up”
1º e 02		Festival de Cinema Alemão
04 e 07	Jul.	Ciclo Roberto Whise (sic) [Robert Wise]
08 a 11		Ciclo Ingmar Bergman
19		“Usos e Costumes do Povo Romeno”
21 a 23		“Evolução do Desenho Animado”
24 a 26		Ciclo Willian Willer (sic) [William Wyler]
29		Filme de Ricardo Cravo Albin
1º, 02 e 08	Ago.	“The Cincin[n]aty Kid”
04 a 06		“Sinfonia de Paris”
07 e 08		“Petúlia, um Demônio de Mulher”
09, 10 e 16		“Caçada Humana”
11		“Somente nas Quartas-Feiras”

²¹² CINEMA Berolina. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b70126f07>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

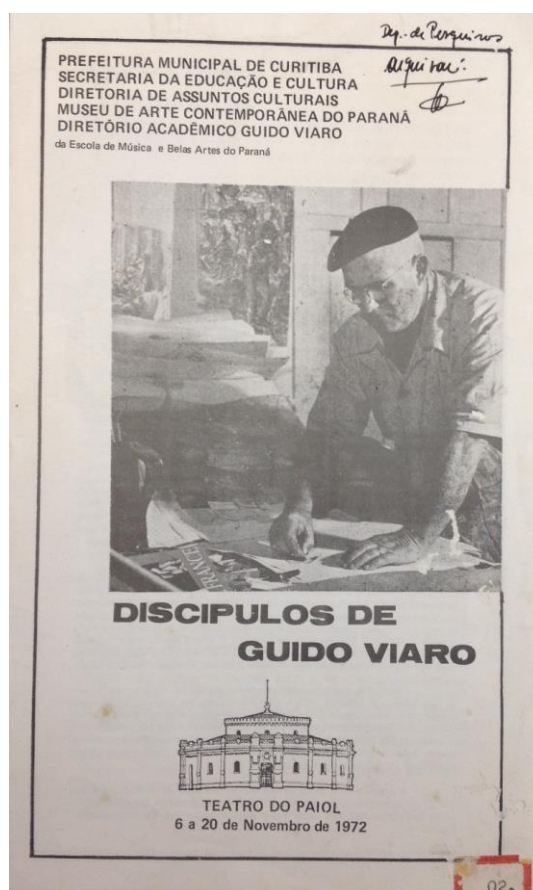
14		Cinema Berolina nº 13: “Cadillac”
15		Cinema Berolina nº 13: “Cenas de Caça na Baixa Baviera”
21		“Butch Cassidy”
23		Festival do Cinema Dolorido
08	Set.	Festival Nordestino
12	Out.	Festival Tom e Jerry
14 e 15		“Joana”
24		“História de Três Estranhos”
25		“Papai Precisa Casar”
29		Festival Tom e Jerry
05 e 12	Nov.	Festival Tom e Jerry
11, 13, 18 e 20		Retrospectiva de Norma Milaren (sic) [Norman McLaren] e “Cidade de Levis Mulford” (sic) [Levi Mulford]
21		“Rachel, Rachel”
26		“O Mundo Maravilhoso dos Irmãos Grimm”
03, 10 e 17	Dez.	Festival Tom e Jerry
09		Mostra de Filmes Holandeses
11		Cinema Alemão de Vanguarda
25 e 27		Filmes de Natal

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Atividades realizadas no Teatro do Paiol em 1972.** Datilografado. Acervo da Casa da Memória.

As duas exposições de artes visuais ocorridas no Teatro do Paiol em 1972 não constam do relatório de atividades daquele ano: *Paraná/Arte/Hoje*, uma coletiva itinerante promovida no âmbito do programa “Tempo de cultura”, da Secretaria de Estado da Educação e Cultura, que percorreu 26 municípios paranaenses, e *Discípulos de Guido Viaro*, de 06 a 20 de novembro de 1972, uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Curitiba, a Secretaria de Estado da Educação e Cultura, por meio de sua Diretoria de Assuntos Culturais e do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, e o diretório acadêmico Guido

Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná²¹³. Da primeira, *Paraná/Arte/Hoje*, foram apenas encontrados registros esparsos, sobretudo nos currículos de alguns artistas, como Violeta Franco, João Osório Brzezinski, Fernando Calderari e Maria Lúcia Pacheco. Curiosamente, os mesmos artistas, a exceção de Pacheco, participaram também da segunda mostra de “discípulos” de Viaro. Com efeito, exposições de ambas as naturezas, que buscavam, por um lado, apresentar, supostamente, a melhor produção contemporânea da cidade e, por outro, o estabelecimento de uma tradição local em artes visuais, construindo filiações a determinadas escolas em inúmeras exposições denominadas “Discípulos de...”, foram uma constante em todo o período compreendido pelas gestões Lerner – Raiz – Lerner.

FIGURA 18 – FÔLDER DA EXPOSIÇÃO DISCÍPULOS DE GUIDO VIARO



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

²¹³ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Discípulos de Guido Viaro**. Curitiba: Teatro do Paiol, 6 a 20 de novembro de 1972. Fôlder de exposição; MAC-PR. **Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009, p. 279.

No texto “Viaro, a força de um artista”, que apresenta a exposição *Discípulos de Guido Viaro*, o crítico Ennio Marques Ferreira faz uma crítica ao isolamento sofrido pelos artistas residentes no Paraná e da consequente falta de reconhecimento em nível nacional, a despeito da qualidade de suas produções. O crítico apontava aí a inexistência de uma estrutura profissional, devido à inoperância do próprio Estado no “terreno da cultura”. Ainda assim, para Marques Ferreira, Viaro, na qualidade de “artista verdadeiro”, foi capaz de “criar a seu redor uma aura de fluidos envolventes, que é a sublimação da própria personalidade em confronto com os problemas do mundo”²¹⁴.

Como um dos maiores nomes da pintura no Paraná, ao lado de Schienfelbein, Andersen e Bakun, Viaro pode ser considerado uma vítima do nosso romântico isolamento, da nossa desconfiança ante os valores que se firmam e da nossa lentidão em conceder a consagração aos que merecem. Além disso, abstraindo o desencorajamento que a apatia cultural de alguns governantes lastimavelmente propiciou, parece existir muitas outras condições limitantes, que a força expressiva dos nossos melhores artistas não tem conseguido sobrepor.

Essa perniciosa e confessa timidez no terreno da cultura, tem impedido, ao contrário do que ocorre em outros Estados, a configuração de uma política promocional e de certo modo emocional, que permita acionar críticos, colecionadores e mesmo “marchands” dos grandes centros, que são, queiram ou não, os responsáveis pela valorização do artista junto à opinião pública. Eis porque a obra de Viaro ainda não figura na faixa em que se situam nomes como Di Cavalcanti, Volpi, Rego Monteiro, Marcier e outros. Caso contrário, Viaro teria recebido em vida a consagração que a riqueza de seu currículo estava a exigir²¹⁵.

No exíguo espaço destinado a exposições no Teatro do Paiol – poucas paredes e curvas, situadas no aro externo ao palco circular –, 24 artistas apresentaram, cada um, 2 obras, constituindo-se, a grande maioria, de pinturas, mas entre as quais figuravam também tapeçarias, talhas em madeira, desenhos, gravuras e uma “montagem” de Ivens Fontoura. A lista de expositores compreendia os artistas: Andréa de Paula Soares Guimarães, Domício Pedroso, Fernando Bini, Fernando Calderari, Fernando Velloso, Helena Wong, Heroníades Trindade, Ida Hanemann de Campos, Ivens Fontoura, Jair Mendes, João Osório Brzezinski, Jorge Alberto Remes, Luiz Carlos de Andrade Lima, Margarida Weisheimer, Marília Vicente de Castro,

²¹⁴ FERREIRA, Ennio Marques. Viaro, a força de um artista. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. *Discípulos de Guido Viaro*. Curitiba: Teatro do Paiol, 6 a 20 de novembro de 1972. Fôlder de exposição.

²¹⁵ Ibid.,

Mário Rubinski, Mariza de Mattos, Odete de Mello Cid, Nilo Previdi, Sonia Tosatti da Rosa, Tomaz Wartelsteiner, Vitorina Sagboni Teixeira, Maria Ivone Bergamini e Violeta Franco.

Por fim, entre as atividades daquele ano que merecem especial atenção figura o 1º Salão do Humor, em virtude do potencial crítico envolvido nas linguagens da charge e do cartum, sobretudo naquele início dos anos 1970, quando são largamente utilizadas como ferramenta de contestação e denúncia diante da situação política e social. Em Curitiba, naquela década, vários profissionais se situavam na zona ambígua entre “espaços sustentados pela lógica mercantil da indústria cultural e, ao mesmo tempo, nos espaços reservados à contestação através da arte do desenho de humor”²¹⁶, ou seja, divididos entre o trabalho como ilustradores para as agências de publicidade e para grandes veículos de comunicação e as peças que exploravam a crítica política e social veiculadas em publicações de caráter mais irreverente. Contudo, quase não há registros desse acontecimento.

Em 1975, por ocasião do 2º Salão de Humor – também a última edição do evento –, registra-se a informação de que o primeiro, datado de 1972, havia sido promovido pelo agora extinto Grupo XPTO²¹⁷, uma companhia que congregava teatro, acrobacia e humor, criada por volta de 1969, por Ary Pára-Raios, da qual também fazia parte a atriz e dramaturga iniciante Denise Stoklos. Apesar da parca documentação, a publicação de um cartum de Luiz Antônio Solda na capa da revista *Curitiba Informações*, divulgando o evento realizado em 23 de agosto de 1972, nos leva a inferir da possibilidade, mais uma vez, de certa insurgência contra o estado de coisas vigente, no interior daquele espaço público oficial. A análise do conteúdo semântico do referido cartum, realizado pela historiadora Rosane Kaminski pode corroborar para essa leitura.

²¹⁶ KAMINSKI, Rosane. Vestígios de contestação em imagens gráficas dos anos setenta. **Da Vinci**, Curitiba, vol. 1, nº 1, 2004, p. 87.

²¹⁷ 2º SALÃO de Humor. **Tribuna do Paraná**. Curitiba, 11 jun. 1975.

FIGURA 19 – CURITIBA INFORMAÇÕES: 1º SALÃO DE HUMOR



FONTE: KAMINSKI, Rosane. Vestígios de contestação em imagens gráficas dos anos setenta. **Da Vinci**, Curitiba, v. 1, nº 1, p. 83-97, 2004.

O humor lúgubre da cena – construído sobre a idéia de que o pedinte cego não percebe o perigo da bomba próxima a ele – pode ser associado à situação mais ampla dos brasileiros que preferiam aceitar a imagem de paternalismo atribuída ao governo da época pelos meios de comunicação oficiais, do que perceber o “perigo”, vivenciado tanto por aqueles que ameaçassem contradizer a ordem do sistema mantido pelos governantes, quanto pelos que preferiam manter os olhos fechados à política excludente e impiedosa do regime em vigor. O pedinte cego pode ser interpretado como representativo de uma parcela da população que “prefere não ver, para não se incomodar”²¹⁸.

Possivelmente, a parcela da população que “prefere não ver para não se incomodar”, formada majoritariamente pelas mesmas classes médias urbanas às quais também pertence o público de estudantes, teve à sua disposição naquele primeiro ano de programação do Teatro do Paiol um conjunto

²¹⁸ KAMINSKI, Rosane. Op. cit., p. 86-87.

heterogêneo de eventos, do qual não é possível depreender uma direção precisa de atuação. O espaço dedicado aos shows musicais, entretanto, pode ter se dado em virtude de um conjunto de razões, entre as quais, as próprias afinidades e relações mantidas pelo Diretor do DRPP, Aramis Millarch, sobretudo com o meio musical do jazz e da M.P.B., também em âmbito nacional. O cinema, embora, fosse outra área de interesse de Millarch, pela evidente falta de especialização de sua programação, de que escapam os ciclos e festivais nacionais, possível fruto de parcerias com entidades como o Consulado Alemão, denota a provável opção por atividades de baixo custo que permitissem o fechamento quase completo da programação anual, como visto na lista de atividades realizadas naquele ano, além de tornar o local, pela constância das atividades, num “ponto de encontro”. Em relação à programação musical, outro fator seria, certamente, o apelo e a projeção pública de que gozavam os artistas da área no período e que poderiam, de certo modo, “emprestar” um tanto desse prestígio à cidade e ao próprio prefeito, aparentemente imbuído da tarefa de conquistar de imediato a opinião pública, ainda que, como prefeito nomeado, dela não dependesse para garantir sua permanência no comando da prefeitura. Parece claro apenas que, até esse momento, somente o princípio de “Renovação Urbana” constante do novo plano diretor, através da reforma e requalificação do uso dos edifícios para fins culturais, tenha sido aplicado, mantendo-se ainda à deriva o rumo para uma possível e efetiva “política cultural”.

1.2.3 Rua das Flores, nossa “pequena ‘Montparnasse’”

Em 1982, o pintor Theodoro de Bona, aos 78 anos de idade, escreve e custeia a publicação de um pequeno livro em que registra seus “causos” e memórias sobre a cidade de Curitiba e de seu convívio com os pioneiros das artes visuais no estado – figuras como Alfredo Andersen, Frederico Lange de Morretes, Estanislau Traple e Waldemar Curt Freyesleben, além dos jovens boêmios de sua geração – desde a década de 1920, intitulado *Curitiba, Pequena “Montparnasse”*. A alusão feita pelo autor, que já de início avisa não cultivar nenhuma pretensão literária, estabelece um laço entre o fervilhante

bairro parisiense, famoso ponto de encontro de intelectuais e artistas no início do século XX, e a abnegação dos “jovens paranaenses idealistas” que, a despeito do ambiente de província e a distância dos centros artísticos, “viviam com ela”, a arte, “como se estivessem em pleno bairro de *Montparnasse*, em Paris”.

O cenário da “pequena ‘Montparnasse’” de De Bona é, justamente, o ambiente da Rua XV de Novembro nos anos 1920, onde estavam instaladas “boa parte das mais importantes casas de comércio, os melhores cinemas, bares, confeitarias”. A Rua XV era, aos olhos do pintor, “a mais social da cidade”, “ponto de encontro de amigos, das pessoas elegantes, dos namorados” e que reunia também, entre as ruas Monsenhor Celso e Barão do Rio Branco, na “confeitaria do Bube” – na verdade, “mais choparia [sic] que confeitaria”²¹⁹ –, os artistas boêmios da cidade, entre os quais o pintor Gustavo Kopp²²⁰ e o escritor e chargista Alceu Chichorro.

Curitiba como cidade se apresentava com a beleza da sua juventude. Tinha por artéria principal, a Rua 15 de Novembro que se iniciava na Avenida Cel. Luiz Xavier, considerada a menor do mundo pois não media mais de duzentos metros. Nessa avenida se faziam os passeios obrigatórios, principalmente, dos jovens namorados.

Apesar das ruas, fora do centro, serem mal iluminadas e lamacentas, a vida dos seus habitantes decorria pacata e com segurança, garantida pelos poucos guardas-civis. Os assaltos não estavam na ordem do dia. Os crimes eram raros e, quando havia, eram longamente comentados. O trânsito não matava ninguém, embora já existisse um razoável número de veículos a motor. O carnaval era um divertimento total, no qual todo mundo tomava parte²²¹.

A imagem do idílio curitibano da década de 1920 projetada por De Bona, decorridos cinquenta anos, talvez só tivesse correspondência no presente no “Tema da Cidade Sem Portas”, de Fortes de Sá Jr. e Vítola, e sua Rua das Flores por onde a vida desfilava suavemente. E mais: considerando que a peça musical tenha sido uma encomenda para a realização de um “musical-

²¹⁹ DE BONA, Theodoro. **Curitiba, Pequena “Montparnasse”**. Curitiba: SEC, 2004, p. 35.

²²⁰ De acordo com De Bona, Gustavo Kopp “pertencia à distinta família dos Kopp que, naqueles anos mantinha a mais importante joalheria e relojoaria de Curitiba, situada também na Rua 15”. Ibid., p. 36.

²²¹ Ibid., p. 12.

didático”²²², transformada no primeiro registro fonográfico da Edições Paiol no ano seguinte, 1973, com direito a segunda temporada no Teatro do Paiol em março daquele ano e, entre os meses de agosto e outubro, massivamente encenada “em todos os bairros de Curitiba”²²³, é possível inferir que essa projeção da imagem de uma Curitiba idílica estivesse também no horizonte de nossos planejadores-gestores.

A modernização urbana vislumbrada pelo IPPUC e pela Prefeitura de Curitiba capitaneada por Lerner consistia num espaço ambíguo que conjugava a visão do “Urbanismo Racionalista” de extração modernista²²⁴ e o cultivo de certa escala mais reduzida, de uma vida citadina como numa comunidade, mais afeita e pautada por determinadas “tradições”: uma visão capaz de tentar fazer coexistir a eficiência do ônibus expresso que rasga a cidade em vias estruturais e o *footing* despreocupado em sua “Rua das Flores”. A posição adotada pelo grupo de planejadores urbanos de Curitiba estaria entre a “abordagem modernista original” e a revisão de seus pressupostos a partir das

²²² Como no já citado texto de apresentação de Aramis Millarch para o disco compacto duplo e também no texto de Adherbal Fortes para o programa da peça, ao se declarar, no começo, assustado pelo projeto “Cidade Sem Portas”, cuja empreitada de “reduzir três séculos de história de Curitiba a menos de duas horas de espetáculo” seria, “no mínimo, tarefa para um editor maníaco do Reader’s Digest”. FORTES DE SÁ Jr., Adherbal. In: VÍTOLA, Paulo. **Chucrute e Abacaxi com Vinavuste**: Paulo Vítola, um jeito curitibano de cantar. Curitiba, E. A. de Castro, 2007, p. 41.

²²³ De acordo com o Relatório de Atividades 1973/1974, da Fundação Cultural de Curitiba, esta foi a primeira experiência da Fundação em bairros, antes do “Caminhão-Teatro”. Entre os dias 1º de agosto e 02 de outubro de 1973, “Cidade Sem Portas” foi encenada em Sociedades, salões paroquiais, colégios e cinemas nos seguintes bairros: Ahu de Baixo, Santa Felicidade, Bacacheri, Boqueirão, Uberaba, Vista Alegre, Vila Nossa Senhora da Luz, Portão, Vila Oficinas, Bigorrião, Vila Guaíra, Vila Tingui, Vila Feliz, Higienópolis, Atuba, Xaxim, Boqueirão, Barreirinha, Jardim das Américas, Abranches, Campina do Siqueira, Umbará, Santa Quitéria, Vila Hauer, Mercês, Pilarzinho, Tarumã, Vila Fanny e Cristo-Rei. Além dos bairros listados, segundo o Relatório, a peça foi exibida no Sanatório do Portão, na Escola Técnica Federal do Paraná, no Colégio Estadual Vitor do Amaral, no Colégio Novo Ateneu, na Penitenciária do Estado, no Senac, no Senai, no Sesc/Portão e na Faculdade Católica de Filosofia. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 73/74**. Curitiba, [1975?]. Datilografado.

²²⁴ Como preconizado pela Carta de Atenas, redigida por ocasião do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em 1933, e que enunciava as quatro funções-chave do urbanismo, a saber, habitação, trabalho, recreação e circulação, ajustadas por medidas como a especialização funcional dos espaços da cidade, regulamentação de uso do solo, distinção entre vias de circulação, salvaguarda do patrimônio histórico, entre outras. IPHAN. **Carta de Atenas**. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2015.

críticas por ele sofridas, a que se denomina, com frequência, “Urbanismo Humanista”²²⁵:

[...] a crítica à despersonalização e esvaziamento dos espaços públicos, tidas como recorrentes ao modernismo, levou à incorporação do conceito de revitalização – ao invés da destruição – dos espaços públicos tradicionais da cidade, bem como à proposta de criação de novos pontos de encontro para seus habitantes. Paralelamente, foi dada ênfase ao transporte coletivo e a uma correspondente desprivilegição do uso do automóvel particular²²⁶.

Em seu discurso de posse, o prefeito Jaime Lerner afirmava indiscutivelmente essa posição intermediária: “Em termos de abordagem, vamos encarar a cidade como uma *metrópole*; em termos humanos, vamos viver a cidade como uma acolhedora *vila*”²²⁷.

Do plano à prática, entretanto, cabia ao IPPUC a condução de levantamentos, a produção dos diagnósticos e a apresentação de soluções. É a professora Zélia Passos quem conta que, depois do já narrado episódio de sua prisão e recondução à prefeitura, foi integrada à divisão de planejamento do IPPUC, denominada à época “Supervisão Sócio-Econômica”, um setor que contava com três funcionários e era responsável por suprir um plano de obras na área educacional – em virtude das transformações provocadas pela edição da Lei nº 5.692/71, que tornava o ensino de 1º grau, dos 7 aos 14 anos, obrigatório e delegava tal demanda aos municípios²²⁸ –, além de outros estudos na área social, entre os quais um “amplo trabalho na área de recreação”, para o qual um levantamento sobre os parques e praças da cidade foi realizado em abril de 1972²²⁹. O que chamou a atenção da equipe é que na pesquisa feita com a população “sobre como as pessoas ocupavam o tempo

²²⁵ OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000, p. 47.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ LERNER, Jaime. Discurso de posse na Prefeitura de Curitiba, março de 1971, apud CARVALHO, André de Souza. **Revista Vernáculo**, n. 26, 2º sem./2010, p. 91, grifos meus.

²²⁸ PASSOS, Zélia. Op. cit., 1991, p. 240. De acordo com Zélia Passos, em 1971, a prefeitura tinha dez escolas sob a gestão municipal. A aprovação da Lei nº 5.692/71, entretanto, tornou o ensino de 1º grau obrigatório dos 7 aos 14 anos (Art. 20), bem como a obrigação dos municípios aplicarem anualmente pelo menos 20% da receita tributária municipal no ensino de 1º grau (Art. 59). BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. A redação dada pela Lei nº 6.536, de 1978, previa a destinação dessa mesma porcentagem para a Educação e Cultura. BRASIL. **Lei nº 6.536**, de 16 de junho de 1978.

²²⁹ PASSOS, Zélia. Op. cit., 1991, p. 243-244.

livre, qual a sua concepção de lazer”, surgia com muita ênfase, o passeio de automóvel²³⁰:

Na pesquisa, as pessoas diziam que em seu tempo livre gostavam de passear de carro. Já havia uma presença significativa da televisão e uma indicação relativamente baixa [...] da prática de esporte, embora já houvesse indicações da necessidade de parques e praças, coisas assim. E mesmo de posse dos dados, do conhecimento desses hábitos, o IPPUC fez uma proposta de recreação e lazer enfatizando bastante a preservação das áreas verdes de que a cidade dispunha e a criação de alternativas de esportes, de um lazer mais ativo, como a gente chamava, em contraposição ao lazer passivo, que era as pessoas assistirem ou verem, para elas realmente passarem a ter uma atividade²³¹.

O depoimento de Maria Elisa Ferraz Paciornik, que ingressou na prefeitura junto com Jaime Lerner, em março de 1971, como sua secretária, passando em seguida à função de assessora de Divulgação da Cidade²³², até alcançar o posto de diretora executiva da Fundação Cultural de Curitiba, apenas três anos depois, em 1974²³³, em substituição a Aramis Millarch, também corrobora esse discurso. De acordo com Paciornik, o estudo do IPPUC indicava que as praças e espaços públicos haviam “se deteriorado pela ação do automóvel, [...] se tornado espaços de delinquentes, pontos de ônibus, e o povo, não mais os usava”. Para a assessora do prefeito, um conjunto de razões que incluía a cooptação do tempo livre da população pelo lazer passivo da grande vilã da chamada “cultura de massa”, a televisão, provocada pelo medo da violência urbana, pelo sentimento de que o espaço público se tornara “inadequado” para o desfrute familiar:

Para se ter uma idéia, tinha acabado o footing na Rua XV, a vida estava cada vez mais introspectiva, com a televisão iniciando o processo neurotizante. Então, todo mundo se recolhia para dentro do seu muro, da sua casa, e assistir à televisão passou a ser a única opção de lazer, porque tinham problemas de tráfego, de barulho, de insegurança e os espaços urbanos não se adequavam mais para que fossem usados, para passeio com a família. Era preciso criar um atrativo²³⁴.

²³⁰ Ibid., p. 244.

²³¹ Ibid.

²³² PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz. Depoimento. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**, vol. 7, set. 1991, p. 163.

²³³ CURITIBA. Decreto nº 974, de 11 de dezembro de 1974.

²³⁴ PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz. Op. cit., p. 164.

E o atrativo se ancorava numa imagem da Curitiba do passado, pacata e ordeira. Nesse sentido, o episódio de fechamento para veículos da principal via dedicada ao comércio, a Rua XV de Novembro, e sua transformação numa “área de passeio” para os pedestres denotam a tentativa de resgate do tradicional *footing* no centro da cidade. Selando simbolicamente essa abordagem modernista que espreita o passado, a rua ganha, ainda que não oficialmente, a alcunha que ostentava antes do período republicano: Rua das Flores²³⁵. O feito que é ainda hoje anunciado no sítio oficial da prefeitura municipal como “uma das marcas da *revolução cultural* de Curitiba”²³⁶, entretanto, não se deu sem protestos da população.

De acordo com o jornalista Valério Fabris, “os comerciantes quase formaram barricadas contra o fechamento da Rua XV ao trânsito de carros; jornais lançaram vitupérios aos mentores de ideias tão estouvadas”²³⁷. Os comerciantes se organizaram contra o fechamento e chegaram a contratar o conhecido jurista Renê Dotti²³⁸. Lauro Tomizawa, arquiteto que passa a integrar a equipe do IPPUC em 1973, de modo condizente com a quase totalidade dos discursos proferidos pelos envolvidos com o instituto ou com a prefeitura, assinala o caráter “visionário” dos técnicos, capazes de projetar soluções para as quais o cidadão comum teria os olhos completamente fechados.

As pessoas têm um costume, quando se lhes quebra a rotina há uma reação, depois elas percebem que foi bom. A Rua XV, por exemplo. Os comerciantes foram todos contra, acharam um absurdo. Mas a população que a gente quis canalizar para lá, o pedestre, é o comprador nato, o consumidor. Ela foi feita para a pessoa ficar mais tempo lá.

[...] A pessoa tem que chegar lá para descansar. *A rua foi programada para ser uma sala de estar, uma sala de visitas igualzinha a que você tem em casa.* Tem que voltar a ser isso [numa crítica à condução política local por grupo político distinto daquele ao qual fez parte], *o maior ponto de encontro de Curitiba.* Fechar a Rua XV na época foi considerado um absurdo, porque

²³⁵ Sua primeira denominação conhecida foi Rua das Flores, passando a chamar-se Rua da Imperatriz, com a visita do Imperador Dom Pedro II e sua esposa, a Imperatriz Thereza Christina. Logo após a Proclamação da República, passa a chamar-se Rua XV de Novembro.

²³⁶ RUA das Flores.

Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/idioma/portugues/linhaturismo/ruaflores>>. Acesso em 13 jun. 2016, grifos meus.

²³⁷ FABRIS, Valério. Nos becos, nos bares: em casa. In: IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Vol. 7, set. 1991, p. 97.

²³⁸ JUSTINO, Adriano. A vitória do pedestre 40 anos depois. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 19 mai. 2012.

o carro era o que trazia gente ao local. Houve aquela explosão automobilística. Por isso teve a fase inicial com estacionamento. Depois foi fechado de madrugada, de um dia para o outro. O comerciante dizia “cadê meu cliente”, que estacionava na frente da loja? Mas o sistema de transporte introduzido trazia direto a população. Eles viram que à medida que iam passando os dias ia aumentando o número de pedestres, que a coisa era boa mesmo²³⁹.

Sem proferir juízo sobre o mérito da ação, é fato que a “sala de visitas”, foi ocupada numa rápida ação que tomou a população de surpresa, utilizando-se, a prefeitura, até mesmo de subterfúgios que impedissem ou constrangessem as reações da população. De início, correntes foram colocadas no trecho de apenas duas quadras, entre as ruas Ébano Pereira e Marechal Floriano, logo substituídas pelo calçamento em *petit-pavé*, que avançava também no trecho entre as Ruas Marechal Floriano e Barão do Rio Branco. A “nova Rua XV”, como foi largamente noticiado pela imprensa, sempre acrescida da alcunha imperial, Rua das Flores, foi inaugurada no dia 20 de maio de 1972, depois de uma “operação de guerra” executada pelo Departamento de Obras, ao longo de um final de semana.

Curiosamente, o modo de operação bastante autoritário é abertamente expresso pelo prefeito e seus principais colaboradores, aparentemente sob a justificativa de que estavam corretos em sua avaliação e que, ao fim, todos ficaram “felizes”. Em poucas palavras, é a síntese perfeita do modelo tecnocrático. “Franchette” Rischbieter, parceira no trabalho desde os tempos do Departamento de Urbanismo e assessora de Lerner por mais de trinta anos, afirmava que

A primeira grande batalha pela implantação do Plano Preliminar foi o fechamento da Rua XV ao tráfego de veículos. Foi uma decisão do Jaime, já de começo. Todos sabíamos que, para fechá-la, tínhamos que entrar rachando. O fechamento do trecho inicial – Ébano Pereira à Barão do Rio Branco – foi feito em 48 horas, num final de semana, com início de madrugada, para impedir o impetramento de mandado de segurança pelos comerciantes, que imaginavam que seriam prejudicados. Foi uma grita! A cidade inteira ficou em polvorosa e, depois de um mês, estavam todos felizes²⁴⁰.

²³⁹ TOMIZAWA, Lauro. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Vol. 7, set. 1991, p. 283-284.

²⁴⁰ RISCHBIETER, Francisca Maria Garfunkel. Depoimento. IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Vol. 3, p. 9.

A narrativa coloquial de Lerner sobre o episódio é digna de registro, a despeito de sua extensão, por conter as convicções do prefeito em relação à partilha do espaço público, a alegada preponderância do bem-estar do homem sobre as máquinas, e também dos meios empregados para contemplá-las:

Atrás desse projeto [O *Xadrez Gigante*, uma controversa obra de Juarez Machado instalada no largo aos fundos da antiga prefeitura] estava o projeto de toda a área de pedestre do Centro da Cidade. Nós tínhamos que nos preparar para fazer rapidamente, e *sabíamos que ia haver muita resistência em relação a transformar aquela região em área de pedestre*. Por quê? Porque o trânsito de uma cidade não pode passar o tempo todo pelo centro. Não tem como aguentar. [...] Enfim, *era uma posição filosófica muito forte, a de que a predominância deve ser para o homem e não para o automóvel*, porque a cidade pensada para o transporte individual não tem solução [...] Pois bem, nós tínhamos que pensar numa alternativa e preparar a Cidade para o pedestre, para o homem, para as pessoas. E como fazer isso? Tínhamos que fazer rapidamente. [...] Chamei o meu Secretário de Obras, Dr. Alcino Marangon, e disse para ele que queria aquela obra em 48 horas, dois dias. E ele disse: “você está louco! Isso vai levar uns 6 meses”. Afirmei: “Não, seis meses não, aperte o cronograma. Só me volte, quando for em 48 horas”. A cada três dias ele chegava para mim e dizia, “olha, se a gente fizer tal coisa e preparar antes todos os equipamentos, nós podemos apertar e conseguir talvez fazer em três meses”. “Não.” “Olha, em um mês eu consigo, se a gente comprar todo o material, preparar, entrar com turmas aqui, ali, nós podemos fazer em um mês.” “Não! Uma semana. Uma semana se a gente fizer disso uma operação de guerra.” Bom, até que um dia ele disse: “olha, 72 horas se nós conseguirmos realmente preparar tudo antes”. Eu disse, “então vamos fazer em 72 horas”. E foi feito. Por quê? Por que esta pressa? Porque você pode mostrar desenhos, tudo, mas era uma coisa tão polêmica que o povo precisava ter uma amostra para ver como era. Se não aprovasse, tudo bem. Uma obra simples, podia voltar a passar automóveis, mas era importante que a população tivesse a oportunidade de ver na prática. A reação da população foi fantástica. No dia seguinte, as mesmas pessoas que estava colhendo abaixo-assinado para parar a obra, estavam colhendo abaixo-assinado para continuar a obra. Tínhamos receio de uma demanda judicial que impedisse a obra. E podia. Então, as coisas aconteceram, e hoje a gente vê quanto isso foi importante²⁴¹.

Lubomir Ficinski, Presidente no IPPUC naquele momento, conta ter sido chamado de “escravagista” por ter usado do artifício de impedir o tráfego de veículos com correntes²⁴². O arquiteto Abrão Assad, novamente contratado pelo IPPUC, a convite do prefeito, para realizar o projeto de revitalização da nova área de pedestres, narra o clima de tensão que tomava conta da rua naquele final de tarde de sexta-feira: “Um dos Tacla, dono da loja Capital das Modas, me chamou quando eu estava com um pincel e tinta laranja na mão – para marcar o lugar das árvores que seriam plantadas ali, onde havia o asfalto

²⁴¹ LERNER, Jaime. In: FARIA, Enéas; SEBASTIANI, Sylvio (orgs.) **Governadores do Paraná: a história por quem construiu a história**. Curitiba: Sistani, 1997, p. 324-325. Entrevista.

²⁴² JUSTINO, Adriano. A vitória do pedestre 40 anos depois. Op. cit.

– e disse: ‘seja o que você for fazer, não faça aqui’”²⁴³. Em mais um desfecho positivo, tomado como anedota, Assad conta ainda que, ao encontrar o comerciante depois de terminado o “calçadão”, Tacla teria afirmado que “tinha gostado das mudanças”, mas o questionava “o motivo de nenhuma intervenção ter sido realizada na frente da loja dele”²⁴⁴.

A clara campanha para reverter a onda negativa da ação, por parte da prefeitura, começa com a publicação de um anúncio no jornal *Gazeta do Povo*, no mesmo dia 20 de maio, intitulado “A nova Rua XV vai ficar linda de viver”, ilustrado por uma cena bucólica de munícipes num espaço florido e arborizado, embora indeterminado, onde um casal apaixonado namora sentado num banco, uma mãe empurra um carrinho de bebê, uma moça porta uma sacola, possivelmente de compras, senhores bem trajados de terno e gravata conversam animadamente diante de mesas protegidas por guarda-sóis, um rapaz bebe um refresco num quiosque e um garoto passeia de bicicleta. No texto que compõe o anúncio, lê-se: “Alegre, colorida, tranquila. É a nova Rua XV [...]. Com suas flores, suas árvores, suas mesas na calçada, sua iluminação diferente. [...] É o ponto de encontro da cidade. É o centro comercial mais agradável e completo de Curitiba, em plena selva urbana” e termina em tom intimista, “Vamos, amigo, a Rua XV agora é toda sua”, conclamando a população a dela tomar conta²⁴⁵.

A campanha por meio de matérias jornalísticas nas páginas do *Diário do Paraná*, exaltando o feito e divulgando, sobretudo, o apoio crescente dos comerciantes e a adesão imediata da população, ocorre ao longo de todo aquele ano. Três dias após a abertura aos pedestres, o jornalista Desidério Peron escrevia, reforçando o discurso humanista oficial:

Em apenas três dias a rua XV de Novembro foi totalmente modificada. Apareceram árvores e vasos com flores. Totalmente revestida de “petit-pavê”. Muita gente gostou. Outros acham que “tanto cuidado para o centro da cidade deve ser dirigido também para os bairros”. Mas o pessoal do “Senadinho” está com a palavra: *Eles aprovaram e revivem com saudade os tempos da “rua das Flores, quando os burricos e belos cavalos passavam*

²⁴³ ASSAD, Abrão apud ibid.

²⁴⁴ JUSTINO, Adriano. Op. cit.

²⁴⁵ A NOVA Rua XV vai ficar linda de viver. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 20 mai. 1972. Anúncio publicitário.

com as carretas, sem barulho e poluição". A juventude também gostou. Os comerciantes fizeram até abaixo-assinado. Querem desmanchar o que está quase pronto. Mas a URBS e a municipalidade garantem que não haverá prejuízo. Tudo será solucionado e que as "contradições são apenas uma questão de hábito". O projeto da nova XV tem origem num princípio urbanístico moderno segundo o qual o homem deve ter um uso pleno e satisfatório do espaço urbano²⁴⁶.

Uma ação estrategicamente planejada para o primeiro sábado de funcionamento da rua de pedestres rende uma longa matéria de apoio na edição do domingo seguinte, que já dava como certa a "consolidação do calçadão": "A paz de volta na antiga Rua das Flores". A ação em questão se tornaria uma atividade regular nas manhãs de sábado: a pintura infantil no leito da Rua das Flores. Uma longa faixa de papel, de quase 200 metros, estendida sobre a rua, copos descartáveis com tinta guache em cores variadas, distribuídos a cada metro, e pincéis: tudo à disposição das crianças. Estava inaugurada, assim, a temporada de "animação cultural" da cidade, com direito à presença do prefeito e participação de sua própria filha na atividade coletiva.

O prefeito chegou. Misturou-se com o povo: "É a coisa mais espetacular que já vi na minha vida. As crianças tomaram conta da XV, trazendo adultos em grande número. Estamos procurando dar todas as chances para que o comércio local tire partido disto. O que está acontecendo é um exemplo e outras coisas vão acontecer. A XV ainda não está pronta e vamos incentivar as lojas para que armem quiosques no calçamento"²⁴⁷.

A única nota que destoou do coro de consenso apresentado pela matéria veio do diretor da Limpeza Pública, Erailton Thiele, que afirmava ter encontrado 16 árvores arrancadas durante os trabalhos de limpeza da rua naquela manhã, sendo uma delas de maior porte. Algumas não puderam ser replantadas porque foram completamente mutiladas. "Alguém disse ter visto o 'vândalo'", afirmou o encarregado: "ele utilizou-se de um pé-de-cabra..."²⁴⁸. Entre os registros de manifestações esfuziantes por parte dos transeuntes, a reportagem registra o depoimento do pintor Fernando Velloso, que afirma ser aquela "a consolidação do calçadão em termos de povo, mesmo contra o descontentamento de uma minoria insignificante"²⁴⁹. E a reportagem se encerra

²⁴⁶ PERON, Desidério. Rua das Flores. Dia 3. **Diário do Paraná**. Curitiba, 23 mai. 1972, p. 8, grifos meus.

²⁴⁷ Id. A paz de volta na antiga Rua das Flores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1972, p. 6.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

com o depoimento enaltecendo, mas afeito ao texto de um informe publicitário, de um “velhinho” não identificado²⁵⁰:

‘Por aqui passaram bondes, ônibus, carros barulhentos, houve até desastres... agora as crianças sentam no chão, sorriem, pintam o sete e o pessoal aglomera-se para vê-las’. E respira fundo: ‘e a paz voltou na antiga Rua das Flores’²⁵¹.

Contudo, o vandalismo praticado contra as árvores recém-plantadas não seria o único ato contrário, como indicaria posteriormente a assessora Maria Elisa Paciornik. A própria iniciativa de ocupar a rua em seu primeiro final de semana com a nova configuração teria sido um estratagema para constranger uma manifestação contrária ao fechamento da Rua XV, convocada para aquela manhã de sábado, da qual participariam os descontentes em seus veículos motorizados: “quando os automóveis chegaram, o calçamento estava coalhado de crianças que desenhavam e pintavam, em papéis fixados no chão, um enorme painel ecológico que ocupava praticamente toda a extensão da rua”²⁵². Em outras palavras, o depoimento de Paciornik revela que as crianças foram colocadas na condição de “linha de frente” pelo evidente apelo emocional que produziam. Mas a ação de motivação e caráter duvidosos não se encerra aí: para garantir o sucesso da contrainvestida seria preciso garantir um número razoável de crianças na rua, razão pela qual foram conduzidos à Rua XV mais de 150 estudantes da rede pública de ensino, acompanhados de professores, aos quais se somaram crianças que eventualmente visitavam a nova rua naquele momento, acompanhadas por seus responsáveis²⁵³. Por certo, as reais motivações não foram expostas àqueles que permitiram a participação das crianças naquela inocente manhã de sábado na Rua das Flores.

Do aspecto cultural ao econômico, da liberdade e alegria proporcionada às crianças ao entusiasmo de comerciantes, nas constantes matérias publicadas no *Diário do Paraná*, o assunto chegou também às colunas sociais

²⁵⁰ A não identificação do suposto autor do depoimento é curiosa, visto que todos os demais depoimentos colhidos para a matéria são identificados, mesmo em se tratando de cidadãos comuns, o que se estende até mesmo às crianças cujas ações são descritas na reportagem.

²⁵¹ PERON, Desidério. A paz de volta na antiga Rua das Flores. Op. cit.

²⁵² PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz apud MENDONÇA, Maí Nascimento. In: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, vol.23, nº 114, dez. 1996, p. 35.

²⁵³ **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mai. 1972, capa.

do jornal, que passava a apontar uma *mudança de costumes da população* e até mesmo que o local passava a atrair “um outro tipo de gente”. De acordo com o colunista, Eddy Franciosi, os “brotos” encontravam, enfim, um local apropriado e sadio para encontros e “namoricos”.

Se a “Boca Maldita” já se tornou famosa como ponto de encontro de homens de todas as atividades, do político ao desportista, do “business man” ao mero boa-vida e paquerador, também é verdade que o prolongamento dessa mesma rua, a das flores, passou a atrair um outro tipo de gente: os brotos. Afastadas da “Boca” por motivos óbvios, as garotas encontraram um outro local para os namoricos e encontros de fim-de-tarde. Uma graça! Vale a pena esperá-las depois das quatro, chegando isoladas ou em grupos, tendo como pretexto as poucas vitrines que realmente constituem atração...²⁵⁴

A ação desenvolvida com as crianças, a “Pintura Infantil na Rua XV”, sob a coordenação da então funcionária do Departamento de Relações Públicas e Promoções da prefeitura, Julieta Braga Cortes Fialho dos Reis, tornada atividade regular das manhãs de sábado e uma das principais ações de “animação cultural” desenvolvida pela prefeitura em 1972 denota o grande esforço despendido pela administração pública para que a adesão da população se tornasse espontânea. A então assessora Paciornik afirma que a prefeitura passou “um ano e meio *levando* crianças para a Rua XV”, com o intuito de fazer com que pais e mães “se habituassem a deixar os filhos pintarem na rua”, atribuindo, ainda, tal dificuldade ao que considera “típico da característica do curitibano”: ser “fechado” e “desconfiado”.

Nós investimos um ano e meio para ter retorno da participação. Uma série de promoções que nós fizemos no leito da rua, tinha por objetivo acostumar o povo a tomar o espaço que era dele, e que as “condições” do progresso tinham lhe tomado²⁵⁵.

Como resposta à obscura noção de “condições do progresso” contida na afirmação de Paciornik, o conjunto de medidas adotadas pela prefeitura para o centro da cidade se encaminhava no sentido de “desacelerar” o ritmo de passagem naquela área, de criar condições para que os transeuntes ali se detivessem. Em novembro de 1972, os quiosques de acrílico roxo, parte do

²⁵⁴ FRANCIOSI, Eddy. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1972, p. 3.

²⁵⁵ PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz. Op. cit., 1991, p. 166.

mobiliário urbano projetado por Abrão Assad, já funcionavam para a venda de flores²⁵⁶, mas o projeto completo de revitalização da rua comportava, ainda,

[a] instalação de uma torre de informações, com luminosos mostrando toda a programação da cidade, dirigida a turistas e a (sic) população, bancos, canteiros de flores, além de uma cobertura especial, de 64 metros quadrados que comportará quatro atividades: local para degustação de café, central de interurbano, quiosque da Paranatur e um posto de venda de selos, onde haverá uma pessoa para receber e transmitir recados orais ou por bilhetes²⁵⁷.

O curioso serviço da central de recados que funcionaria junto ao posto de venda de selos, à maneira de um “correio elegante”, nos dá uma ideia da reduzida escala de alcance prevista para essas ações²⁵⁸. Ora, se se julgasse possível que a nova rua pedestrianizada comportasse ao menos um pequeno percentual dos cerca de 700 mil habitantes da capital do Estado do Paraná naquele início da década de 1970, uma tal proposta, com suas evidentes dificuldades operacionais, dificilmente prosperaria. No intuito de melhor identificar a quem se destinaria a “sala de estar” de Curitiba, retorno aqui à segunda parte do já referido texto da coluna social de Eddy Franciosi que festejava a invasão dos “brotos” na Rua XV. A aparente frivolidade do comentário é seguida de um posicionamento esclarecedor, também atribuído ao prefeito Jaime Lerner, sobretudo considerando sua veiculação no espaço da coluna social, inegavelmente dirigida a uma parcela bastante reduzida da população, a dita “sociedade curitibana”:

Só falta para complementar os atrativos da nova rua, *como observou o prefeito Jaime Lerner*, um *comércio de maior gabarito*, pois é preciso que se diga, a bem da verdade, que as poucas casas que podem ser incluídas nessa categoria, talvez com uma ou duas exceções, não se preocupam muito com o arranjo de suas vitrines, sempre o cartão de visitas de qualquer estabelecimento comercial.

Vocês já imaginaram, por exemplo, a rua das Flores transformada numa segunda Augusta, que é o exemplo mais conhecido do país?

²⁵⁶ **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 nov. 1972, capa.

²⁵⁷ **Diário do Paraná**, Curitiba, 05 nov. 1972, p. 5.

²⁵⁸ Para se ter uma noção do serviço de telefonia disponível à época, a meta do governo do Estado até o ano de 1975 era ampliar a rede telefônica urbana de Curitiba para um total de 22.500 terminais. EMBRATEL atesta: Paraná na frente. **Diário do Paraná**, Curitiba, 19 dez. 1972, p. 6.

Então sim poderíamos dizer: temos a rua mais bonita do Brasil! Com lojas, flôres e brotos²⁵⁹.

Ao final do ano, em matéria intitulada “Curitiba, uma cidade cada vez mais humana”, o jornal festejava uma suposta mudança de condição da capital, transformando-se de mero território de passagem para turistas que se dirigiam aos reais pontos de atração do Estado do Paraná – como as Cataratas do Iguaçu, em Foz do Iguaçu, o Parque Estadual de Vila Velha, em Ponta Grossa, ou a Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá – a um genuíno destino turístico, em virtude do surgimento da “estrutura de animação” implantada pela gestão Lerner com “o objetivo de promover encontros, espetáculos e outras formas de entretenimento popular”²⁶⁰. O diagnóstico que apenas reforçava o discurso oficial dava conta de uma radical – e improvável – transformação no exíguo período de 7 meses.

E em dezembro de 1972, positivamente Curitiba mudou. Seria uma outra cidade? Digam os turistas e a fama da cidade que já impressiona o Brasil. Um passo decisivo foi dado: *a transformação da rua XV de Novembro numa rua-jardim, num ponto de encontro da comunidade como se fosse um reflexo, nos moldes atuais, daquela antiga rua das Flores do século passado*. Curitiba estava se comportando de modo a crescer, inegavelmente, mas *preservando sua vida comunitária imune à violência das máquinas e do cimento-armado*²⁶¹.

Nesse momento, com o avanço das obras do calçadão para sua terceira quadra, somava-se à atividade de pintura infantil, nas manhãs de sábado, como política de “animação cultural” da prefeitura, via Departamento de Relações Públicas e Promoções, a instalação do Relógio das Flores, próximo às ruínas do bairro São Francisco, no Setor Histórico, apresentações populares de música e circo organizados nos finais de semana no palco flutuante do Passeio Público, a Feira de Arte e Artesanato, aos domingos pela manhã, também no Setor Histórico, em frente à igreja da Ordem, que oferecia “objetos raros e exóticos” e “peças úteis aos colecionadores” e a Feira Popular de Curitiba, aos sábados pela manhã, na Praça Zacarias – frequentada por “hippies autênticos e hippies de fim-de-semana” – em que predominavam “medalhões, lanternas, esculturas de madeira, bolsas, cintos, artesanato

²⁵⁹ FRANCIOSI, Eddy. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1972, p. 3.

²⁶⁰ CURITIBA, uma cidade cada vez mais humana. **Diário do Paraná**, Curitiba, 19 dez. 1972, p. 8.

²⁶¹ Ibid.

popular e livros usados”²⁶², ambas coordenadas pela funcionária Julieta Reis. A estrutura se completava com o Teatro do Paiol que, além da variada programação já apresentada, comportava ainda o ‘bar do China”, em funcionamento nas dependências do Teatro do Paiol, sob a direção do percussionista do Grupo Ogum, Armando Rodrigues, aberto diariamente, e que teria se tornado ponto de encontro dos compositores e da classe artística local²⁶³.

Uma ideia de *tabula rasa* da vida cultural pregressa na cidade é construída publicamente, como se só a partir daquele momento, com a chancela oficial, ela passasse a existir. Abrão Assad, arquiteto responsável pelos projetos de revitalização dos dois grandes marcos dos anos iniciais da primeira gestão do prefeito Jaime Lerner no campo cultural, o Teatro do Paiol e a nova Rua XV, afirmava retrospectivamente:

Em 1971, lembro-me bem, Curitiba era a “última cidade do Brasil, sem qualquer característica especial. O próprio curitibano era um cara que não tinha a sua marca, não tinha uma expressão, isto porque a cidade nada tinha a oferecer. Era uma cidade que, como muitas outras que nasceram espontaneamente, foi crescendo sem grandes interferências. Então, na primeira gestão do Jaime havia muita coisa a fazer e não havia qualquer dúvida sobre o que precisava ser feito. Não era preciso fazer pesquisas sobre a necessidade de áreas verdes, por exemplo, ou de um equipamento de animação que desse ao curitibano opção de lazer. Nada havia: o curitibano ia ao cinema, ia para casa ver televisão e só. [...] Isto não pode ser interpretado como uma situação de poder – que levou os arquitetos e planejadores a ser chamados de burocratas ou tecnocratas. Não. É que a cidade necessitava de tantas coisas e era tão evidente isto que nem era preciso debate ou consulta a grupos de bairros sobre suas carências. Todos estavam precisando, de tudo²⁶⁴.

Talvez a equipe lernista não fosse muito afeita à movimentação cultural que margeava a oficialidade naquele início dos anos 1970 em Curitiba: grupos de teatro amador, movimento cineclubista, galerias de arte, agremiações de músicos e artistas, Encontros de Arte Moderna da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, para citar alguns exemplos entre as atividades ligadas diretamente às artes, além de associações operárias, étnicas ou religiosas, agremiações estudantis, clubes esportivos, sociedades dançantes, circos,

²⁶² Ibid.

²⁶³ BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro do Paiol**: 35 anos de aplausos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, mai., 2008, p. 29.

²⁶⁴ ASSAD, Abrão Anis. Op. cit., p. 33.

parques de diversão, campos de futebol, bares, cinemas e bibliotecas que funcionavam como espaços de sociabilidade desde o século XIX²⁶⁵.

No *Boletim Informativo da Casa Romário Martins* dedicado a contar a história da Fundação Cultural de Curitiba – uma publicação criada, diga-se de passagem, pela própria Fundação Cultural, no ano de 1974 – afirma-se logo no prefácio que a Fundação, nascida “de um paiol de pólvora ligado ao Plano Diretor”, precisamente o recorte cronológico analisado neste primeiro capítulo, “não inventou uma cultura curitibana, mas aí está para fazer emergir as manifestações culturais da gente que faz Curitiba”²⁶⁶. Os fatos ora levantados desse estágio embrionário do órgão, entretanto, começam a indicar uma disposição contrária: as intervenções se iniciaram de modo abrupto, à revelia de qualquer decisão por parte da população, à exceção da sugestão de criação do Teatro do Paiol, advinda da classe artística. De modo pedagógico, a prefeitura orientou uma determinada ocupação do espaço público julgada conveniente por seus planejadores, através da promoção de atividades de lazer e entretenimento. As bases de fundação da futura política cultural para a cidade estavam lançadas sobre esse princípio, no espectro da então chamada “animação cultural”.

²⁶⁵ É extenso o número de estudos que versam sobre aspectos culturais na cidade de Curitiba. A título de exemplo do que ocorria na área de teatro, a pesquisadora Selma Suely Teixeira aponta a formação 51 grupos teatrais apenas entre os anos de 1951 e 1960 em Curitiba, além da realização de 2.321 espetáculos no período, dos quais, 1.901 encenados por grupos locais. Ainda de acordo com Teixeira, Curitiba conheceu o florescimento do teatro a partir da década de 1950 quando, por ocasião do I Centenário de Emancipação Política do Paraná, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto planejou a construção e inauguração de um conjunto de obras públicas a que denominou “Obras do Centenário”, as quais incluíam a reconstrução do Teatro Guaíra, cujo Pequeno Auditório foi aberto ao público no dia 25 de fevereiro de 1955. Cf. TEIXEIRA, Selma Suely. **Teatro em Curitiba na década de 50: história e significação**. 255 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992. Para um estudo sobre o desenvolvimento das artes visuais na cidade entre os anos de 1960 e 1990, cf. GASSEN, Lilian Hollanda. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Para um estudo sobre o salão paranaense na década de 1960, cf. FREITAS, Artur. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

²⁶⁶ MENDONÇA, Maí Nascimento. Este boletim. In: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 114, dez., 1996, p. 5.

1.2.4 Síntese ideológica: a animação cultural como política pública de cultura

Na seção final deste capítulo, cumpre tecer algumas breves considerações sobre as relações entre as práticas até agora enunciadas e as ideias que as sustentam, i.e., os “elos práticos entre ‘ideias’ e ‘teorias’, e a ‘produção da vida real’”²⁶⁷. Trata-se, ao fim e ao cabo, de explicitar o conteúdo ideológico que constitui as práticas. Nesse sentido, valho-me da leitura de Terry Eagleton sobre o conceito de ideologia proposto pelo filósofo marxista francês Louis Althusser, segundo o qual, podemos falar de nossas representações do mundo como verdadeiras ou falsas, mas a ideologia, diferentemente das representações, ainda de acordo com o autor, não estaria sujeita a critérios de verdade ou falsidade: “a ideologia de fato representa – mas aquilo que ela representa é o modo como eu ‘vivencio’ minhas relações com o conjunto da sociedade, o que não pode ser considerado uma questão de verdade ou falsidade”²⁶⁸. Essa ressalva eliminaria um dos entendimentos comuns acerca do conceito, como um “sistema de crenças ilusórias – ideias falsas ou consciência falsa – que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico”²⁶⁹.

A ideologia, para Althusser, é uma organização específica de práticas significantes que vão constituir os seres humanos como sujeitos sociais e que produzem as relações vivenciadas mediante as quais tais sujeitos vinculam-se às relações de produção dominantes em uma sociedade. Enquanto termo, abrange todas as diversas modalidades políticas de tais relações, desde a identificação com o poder dominante até a atitude de oposição a ele. [...] A ideologia [...] refere-se principalmente a nossas relações afetivas e inconscientes com o mundo, aos modos pelos quais, de maneira pré-reflexiva, estamos vinculados à realidade social. Trata-se de como essa realidade nos “atinge” sob a forma de uma experiência aparentemente espontânea, dos modos pelos quais os sujeitos humanos estão o tempo todo *em jogo*, investindo em suas relações com a vida social como parte crucial do que é ser eles mesmos. [...] A ideologia, afirma Althusser, “expressa uma vontade, uma esperança ou uma nostalgia, mais do que descreve uma realidade”²⁷⁰.

²⁶⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 75.

²⁶⁸ EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: UNESP: Editora Boitempo, 1997, p. 29.

²⁶⁹ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 60.

²⁷⁰ EAGLETON, Terry. Op. cit., p. 30.

Embora Althusser nos chame a atenção para o aspecto subjetivo dos enunciados ideológicos, não se trata de excluir o aspecto cognitivo de tais enunciados ou reduzi-los a mero capricho pessoal:

Por um lado, a ideologia não é um mero conjunto de doutrinas abstratas, mas a matéria da qual cada um de nós é feito, o elemento que constitui nossa própria identidade; por outro, apresenta-se como um “todos sabem disso”, uma espécie de verdade anônima universal. [...] A ideologia é um conjunto de pontos de vista que eu por acaso defendo; esse “acaso”, porém, é, de algum modo, mais do que apenas fortuito, como provavelmente não o é minha preferência quanto a repartir meu cabelo no meio²⁷¹.

Por fim, Eagleton faz uma ressalva importante ao ponderar que, embora Althusser possa estar certo em afirmar que “a ideologia é, antes de tudo, uma questão de ‘relações vivenciadas’”, tais relações envolvem tacitamente “um conjunto de crenças e suposições, e essas próprias crenças e suposições podem estar abertas a juízos de verdadeiro e falso”²⁷², ou seja, o discurso ideológico pode estar relacionado a crenças e suposições absolutamente questionáveis. Feitas tais considerações sobre o modo de emprego do conceito de ideologia, passo aos conteúdos próprios de significação de nossa pesquisa.

Para situar a posição assumida pela Prefeitura Municipal de Curitiba em termos de políticas culturais, será preciso analisar a autoproclamada política de “animação cultural” levada a cabo. Historicamente, o termo “animação cultural” – também denominado “animação sociocultural” na literatura sobre políticas culturais – corresponde à primeira expressão utilizada para indicar o “processo de mediação entre indivíduos e modos culturais genericamente considerados”²⁷³, posto em ação na França, em meados dos anos 1960 – e que se justapunha à ideia de “democratização cultural” empreendida pelo ministro *des Affaires Culturelles* André Malraux, como uma “resposta” à

²⁷¹ Ibid., p. 31.

²⁷² Ibid., p. 32.

²⁷³ COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2014, p.53. Cf. COELHO, Teixeira. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; URFALINO, Philippe. **A Invenção da Política Cultural**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

necessidade de apoiar a reconstrução e a urbanização no pós-guerra, recriando o vínculo social da população²⁷⁴.

Em Curitiba, a “Animação da cidade”, primeiro objetivo expresso pela prefeitura para a condução de sua política para a área, é mantida quando da instauração da Fundação Cultural de Curitiba, em 1973. De acordo com Maria Elisa Ferraz Paciornik, a própria Fundação “nasceu com a missão específica, recomendada pelo IPPUC, de promover a animação da cidade, entendida como o retorno da população ao uso do espaço urbano público”²⁷⁵. O objetivo é definido no Relatório de Trabalho 73/74 como a promoção de “uma vida comunitária e de lazer mais intensa e ativa, visando a integração social da população”, tendo como cenário, “o espaço urbano, áreas verdes e, mais especificamente, os pontos de encontro naturais da população”²⁷⁶. O cerne de toda a preocupação por parte do poder público municipal, orientado pelo IPPUC, é a ocupação organizada do espaço da cidade, respeitando-se os diversos setores e suas respectivas funções, pelo uso e circulação da população. Esta espécie de sociabilidade voltada à vida pública, entretanto, precisava ser de alguma maneira *cultivada* pelo poder público, de modo tal que *atividades recreativas* foram propostas e levadas a cabo para que esse fim fosse alcançado.

É dado ênfase à regularidade das promoções, com o objetivo de incutir na população o HÁBITO do lazer cultural ativo e passivo. Embora a meta principal das atividades desenvolvidas dentro deste objetivo seja recreativa, constitui-se, na maioria das vezes, numa manifestação cultural²⁷⁷.

Há, portanto, a clara prerrogativa para *ações voltadas ao lazer e ao entretenimento*, as quais, porventura, possam também constituir-se como “manifestações culturais”, mas não necessariamente. Também, a imprecisão e a consequente amplitude contida no termo “manifestação cultural” constroem balizas bastante frágeis. Na prática, tal indeterminação de um *partis pris* pode

²⁷⁴ MOULINIER, Pierre. Ecris sur la démocratisation culturelle – 1/10. In: **Politiques de la culture**. Carnet de recherches du Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles, 2015. Disponível em: <<http://chmcc.hypotheses.org/979>>. Acesso em 17 fev. 2016.

²⁷⁵ PACIORNIK apud MENDONÇA, Maí Nascimento. Op. cit., p.32.

²⁷⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Op. cit., não p.

²⁷⁷ Ibid. Objetivos básicos da política cultural da cidade, não p.

ter acarretado na própria oscilação qualitativa da programação proposta, como exposto na seção anterior. Se, por um lado, o tema “cultura” se mantém obscuro nos discursos oficiais, por outro, os aspectos urbanísticos e econômicos a ele relacionados são claramente expostos. Nessa imbricação, por exemplo, se constrói a possibilidade do turismo como atividade econômica, haja vista que a cidade, de acordo com os gestores, não possui atrações naturais.

O aproveitamento do potencial turístico de uma cidade não é um objetivo isolado. A administração pública encaminha-se no sentido de propiciar à população, condições efetivas de participação na evolução da cidade, em todos os seus setores. Por essa razão, ela não se restringe às atividades e realizações dirigidas somente a turistas, como agem as empresas; a administração existe em função da população, portanto, a concretização de suas metas deve atingir a comunidade como um todo.

O povo curitibano é o resultado do encontro de muitas raças. Hábitos e costumes se caldearam e hoje ele tem uma maneira especial de ver e de viver. Sendo Curitiba uma cidade sem atrações turísticas naturais, *o lazer de seu povo é justamente sua atração mais típica*. O lazer urbano é uma atitude existencial do homem em relação à cidade. A orientação da administração municipal em relação ao turismo é de evidenciar os aspectos peculiares da população, em todas as suas manifestações, e desenvolver um trabalho informativo das opções de lazer e recreação oferecidos pela cidade, dirigidas tanto ao povo como ao visitante. O objetivo desse trabalho é o pleno uso da cidade pelo seu habitante e a integração do turista à vida normal da população²⁷⁸.

Aqui se engendra uma lógica curiosa: vende-se ao turista uma suposta vida da população – afinal, seu lazer é sua *atração mais típica* – que, na prática, a própria população não tem. Se a estrutura surgida no DRPP e que dá origem à FCC tem como objetivo “incutir na população o HÁBITO do lazer cultural”, ao turista só se poderia oferecer uma nota promissória a ser saldada no futuro. Por ora, turistas e população aprendiam juntos, pelas hostes do poder público municipal o que era *ser curitibano* em Curitiba. Esta parece ser, de fato, uma questão central: a construção de certa “identidade curitibana”.

O ex-prefeito elabora esse tema, fazendo uma distinção importante entre as noções de “participação” e “pertencimento”. Enquanto a primeira teria um acento predominantemente político, “reivindicatório”, nos termos de Lerner, o sentimento de “pertencimento”, por outro lado, produzido nos sujeitos a partir da constituição de certa “identidade”, ocasionaria a disposição de “tomada de

²⁷⁸ Ibid. Serviço de informações culturais e turísticas, não p., grifos meus.

posse”, do cuidado da cidade como de nossa própria casa, uma ideia sub-repticiamente instalada, por exemplo, ao se insistir na promoção da nova Rua XV como a própria “sala de estar” do curitibano, como já o vimos.

Identidade é um componente muito importante de qualidade de vida. O sentimento de identidade e *pertenencia* [sic passim] é fundamental numa cidade. A diferença que existe entre participação e *pertenencia* é muito grande. A participação está voltada para uma coisa política, reivindicatória. *Pertenencia* é o sentimento de fazer parte, de ser parte da cidade. Com a identidade, é possível avançar muito mais na cidadania do que por um simples processo reivindicatório²⁷⁹.

Há aqui, portanto, um claro sentido de despolitização da vida pública em favor da criação de uma espécie de “mentalidade positiva”²⁸⁰, forjada com recurso à construção e manutenção de certa imagem da cidade – moderna e agradável – e de seu “povo” – formado por determinadas etnias, por alguma razão, selecionadas, em detrimento de outras, e suas respectivas tradições. Nesse sentido, em sua “sala de estar” pública, o “curitibano” se esquece das “agruras do cotidiano” e, à maneira do espetáculo, em sua “cidade sem portas”, nada pode levá-lo a reconhecer seus problemas, sua realidade e, conseqüentemente, abordá-los “criticamente através da expressão cultural”²⁸¹.

Não por acaso, o conceito de “animação cultural” foi fartamente problematizado, tendo sido, inclusive, suplantado por noções como a de “ação cultural”, “mediação cultural” e “gestão cultural” no vocabulário típico das discussões sobre políticas culturais. . A Prefeitura de Curitiba, contudo, através de sua Fundação Cultural, a partir de 1973, manteve a “animação da cidade” entre seus objetivos ao longo de todo o período de 1971 a 1983, como veremos no próximo capítulo. Sua atuação, a bem da verdade, se ampliou de modo comparável à quase totalidade das atividades enunciadas no verbete do *Dicionário Crítico de Política Cultural*, de Teixeira Coelho:

A animação cultural foi um dos instrumentos básicos da organização e promoção do lazer entendido não como simples ocupação do tempo mas como utilização instruída ou esclarecida do tempo livre. Nesse sentido, consistia em atividades de iniciação do público às artes eruditas, na condição de espectadores, e a práticas culturais e artísticas a seu alcance, geralmente como amador (pintura, cerâmica, teatro amador etc.). Incluía,

²⁷⁹ LERNER, Jaime apud MENDONÇA, Maí Nascimento. Op. cit., p.25.

²⁸⁰ COELHO, Teixeira. **Usos da cultura**: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 99.

²⁸¹ Ibid.

ainda, programas como passeios turísticos, reuniões dançantes e atividades esportivas. Além de uma utilização dita nobre do tempo livre, a animação cultural procurava simultaneamente estimular as relações de convivialidade imediata (sem maiores preocupações políticas) entre os membros de um mesmo grupo ou categoria, como trabalhadores desta ou daquela atividade ou componentes de uma coletividade específica (religiosa, étnica, etc.).

A partir dos anos 1960, com a ideologização crescente das políticas culturais e com o aparecimento de quadros culturais especificamente preparados para essa atividade, paralelamente à multiplicação de um equipamento cultural cada vez mais diversificado e complexo, a animação cultural passou a ser vista frequentemente como modalidade de integração passiva de indivíduos e coletividades ao status quo cultural e, por tabela, político²⁸².

Direção semelhante já havia sido adotada no passado por organizações como o Sesi e o Sesc e mesmo por grandes empresas que, por meio da “animação cultural” da classe trabalhadora, pretendiam deixá-la “num estado físico e espiritual mais conveniente para o trabalho do dia seguinte, da semana seguinte”. Para Teixeira Coelho, estava claro que “aquele ‘lazer descomprometido’ não era tão inocente assim, uma vez que passava, subcutaneamente, todos os valores da sociedade estabelecida”²⁸³.

Uma das definições clássicas do termo consta do relatório do *Haut Comité de la Jeunesse*, de 1966, segundo a qual, a “animação” designa “*toute action dans ou sur un groupe – ou une collectivité, ou un milieu – visant à développer les communications et à structurer la vie sociale, en recourant à des méthodes semidirectives*”²⁸⁴. Segundo Geneviève Poujol, ela tem dois fundamentos: “dar vida ao concreto” e a não diretividade²⁸⁵. Pierre Besnard, por sua vez, atribui à animação quatro funções sociais: “*adaptation et intégration (fonction de socialisation), récréologie et loisir (fonction ludique et récréative), développement culturel (fonction éducative et culturelle), régulation sociale (fonction orthopédique)*”²⁸⁶. A política de animação cultural, em decorrência de tais características socializantes, recreativas e de regulação social, por um lado, rejeita o modelo das “belas artes”, e por outro, tende a manter as mais

²⁸² COELHO, Teixeira. Op. cit., 2014, p. 53-54.

²⁸³ COELHO, Teixeira. Op. cit., 1986, p. 100.

²⁸⁴ IMHOF, Jean-Paul apud id.

²⁸⁵ POUJOL, Geneviève apud ibid.

²⁸⁶ BESNARD, Pierre apud ibid.

diversas produções culturais no registro do lazer e da recreação. Ocorre que, para que seja eficaz, essa política precisa eliminar a tensão provocada pelos extremos: ela requer apenas a participação, sem abrir espaço à reivindicação. Assim, no caso específico ora sob análise, ainda que orbitem ao redor do primeiro equipamento municipal de cultura, o Teatro do Paiol, como vimos, agentes culturais pertencentes à movimentação identificada com as lutas e com a resistência cultural contra a ditadura, a retórica do discurso de animação que os incorpora às ações públicas municipais dilui os conteúdos mais diversos ali presentes pela via do lazer e do entretenimento.

2. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA MUNICIPAL

A personagem deste segundo capítulo é uma Curitiba situada entre os anos 1973 e 1983, um período que encampa três gestões municipais em que ocorre o revezamento entre dois prefeitos nomeados, ambos filiados à ARENA, a Aliança Renovadora Nacional, em plena vigência do período mais agudo da ditadura militar brasileira (1964-1985), marcado pelo recrudescimento dos meios de repressão do Estado e pela suspensão de direitos civis e políticos, nos anos que se seguem à publicação do Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. A manutenção do bloco político que administrou Curitiba ao longo de doze anos, durante as gestões de Jaime Lerner, de 1971 a 1975 e de 1979 a 1983, intermeado por Saul Raiz, de 1975 a 1979, ambos profundamente identificados com o propósito de implantar o Plano Diretor idealizado pelo IPPUC, em 1966, se constitui como fator decisivo para, senão a concussão do plano urbanístico, ao menos, sua extensa realização ao longo da década de 1970²⁸⁷. O objetivo deste segundo capítulo é explicitar o caráter da política cultural implementada durante esse período, marcado pela criação do órgão municipal responsável, justamente, pela ampliação e manutenção dessa política, a Fundação Cultural de Curitiba.

Ainda sobre o plano, é importante notar que as grandes transformações por ele provocadas – e que o caracterizam profundamente – foram implantadas, ou ao menos iniciadas durante o primeiro mandato de Jaime Lerner como prefeito, razão pela qual esse período nos é de especial interesse. Disso, são exemplos, as vias estruturais com o sistema trinário, a criação da Cidade Industrial de Curitiba – levada a cabo durante a gestão de Raiz –, a pedestrianização das vias centrais, a criação do setor histórico, de parques e áreas verdes e os ônibus expressos²⁸⁸.

[...] em poucos anos essa gestão idealizou e materializou as estratégias de intervenção no espaço urbano previstas no plano diretor da cidade. E assim fazendo, ela garantiu de antemão que as reformas seriam irreversíveis.

²⁸⁷ OLIVEIRA, Dennison de. Op. cit., p. 79.

²⁸⁸ Ibid., p. 54.

Com efeito, a administração de Saul Raiz deu continuidade e consolidou as intervenções precedentes, as quais foram mais uma vez confirmadas com a segunda gestão de Jaime Lerner²⁸⁹.

Se, como espero ter demonstrado no 1º Capítulo desta tese, há uma conexão direta e deliberada entre os planejadores e gestores oriundos do IPPUC e as intervenções com vistas à formulação de uma política cultural para a cidade de Curitiba, realizadas desde o início da primeira gestão de Jaime Lerner frente à prefeitura, com a criação do órgão municipal responsável por promover e regular a “cultura”, a Fundação Cultural de Curitiba, em 1973, coloca-se em prática, efetivamente, um plano massivo de ação cultural para a cidade cujo caráter é objeto deste capítulo. Um grande número de equipamentos culturais para promover ações nas áreas de teatro, música e artes visuais, além de bibliotecas, parques e as famosas áreas pedestrianizadas são implantados com vistas a criar e manter uma verdadeira estrutura de “lazer cultural” para a cidade. Nesse processo, constitui-se certa ideia de “tradição” e o consequente reforço e cristalização de uma “identidade curitibana” da qual sua população poderia, enfim, se orgulhar. Nos termos da teoria cultural marxista, poderíamos denominar esse processo constitutivo, de caráter extremamente complexo, de *hegemonia*, um conceito cuja significação advém da obra do filósofo italiano Antonio Gramsci²⁹⁰. Antes de avançar em direção ao nosso objeto, propriamente, procedo à clarificação do conceito organizador deste capítulo.

2.1. A HEGEMONIA COMO PREMISA INTERPRETATIVA

De acordo com o crítico literário e romancista galês Raymond Williams – na obra em que analisa e promove uma revisão de posições e conceitos que concernem à teoria marxista como um todo e, em sentido estrito, à teoria literária –, Gramsci estabelece uma distinção importante entre os conceitos de “domínio” e de “hegemonia”. O primeiro, o “domínio”, “é expresso em formas

²⁸⁹ Ibid., p. 55.

²⁹⁰ As reflexões as quais aqui se alude constam dos chamados “Cadernos do cárcere”, escritos entre os anos de 1927 e 1935, numa prisão fascista.

diretamente políticas e em tempos de crise, pela coação direta ou efetiva”²⁹¹. Mais próximo à experiência vivida, entretanto, é “uma complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais, e a ‘hegemonia’, de acordo com diferentes interpretações, é isso, ou as forças sociais e culturais ativas que são seus elementos necessários”. A hegemonia, para Williams, ultrapassa os conceitos de “cultura”, entendido como “‘todo um processo social’, no qual os homens definem e modelam todas as suas vidas”, e de “ideologia”, “no qual um sistema de significado de valores é a expressão ou projeção de um determinado interesse de classe”²⁹², ou mesmo como estrutura “inconsciente”, na versão Althusseriana.

A “hegemonia” vai além da “cultura” [...] em sua insistência em relacionar “todo o processo social” com distribuições específicas de poder e influência. Dizer que os “homens” definem e modelam suas vidas só é verdade como abstração. Em toda sociedade concreta há desigualdades específicas nos meios e, portanto, na capacidade de realizar esse processo”²⁹³.

A hegemonia relaciona, portanto, todo o processo social a “desigualdades específicas”, apontando a conexão necessária entre processos sociais de autodeterminação e de dominação e subordinação nas sociedades. Ao mesmo tempo, o conceito de hegemonia enfatiza a totalidade do processo cultural, mas rejeita o “equacionamento da consciência com o sistema formal articulado que pode ser, e habitualmente é, abstraído como ideologia”²⁹⁴. O conceito de hegemonia opera, portanto, para além de uma “ideologia da classe dominante”, ainda que não exclua “os significados, valores e crenças formais e articulados, que uma classe dominante desenvolve e propaga”²⁹⁵.

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui-se assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além

²⁹¹ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979, p. 111.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid., p. 111-112.

²⁹⁴ Ibid., p. 113.

²⁹⁵ Ibid.

da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes²⁹⁶.

Para Williams, há duas vantagens no conceito de hegemonia assim entendido: primeiro, porque corresponde mais proximamente às efetivas formas de organização social nas sociedades modernas do que uma concepção simplificadora que a considera como meras projeções de uma classe dominante e, segundo, porque permite que a atividade cultural seja vista não apenas como tradição, mas também como prática. Nesse sentido, o trabalho e a atividade culturais não são uma superestrutura não apenas em virtude da “profundidade e totalidade em que qualquer hegemonia cultural é vivida”, mas, sobretudo, “porque a tradição e a prática culturais são vistas como muito mais do que expressões superestruturais – reflexos, mediações ou tipificações – de uma estrutura social e econômica formada”²⁹⁷.

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática [,] a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática²⁹⁸.

Guardando a ressalva de Williams sobre o sentido prático do conceito e de seu caráter movediço, falaremos, portanto, em processos hegemônicos e dominantes, em lugar da hegemonia e da dominação. Ainda de acordo com Williams, a qualquer momento, numa dada sociedade, podem existir múltiplas “formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas”, cujas condições e limites devam ser explorados não apenas para efeito de qualquer

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid., p. 114.

²⁹⁸ Ibid., p. 115-116.

análise histórica, mas, sobretudo, “como formas que têm um efeito significativo no próprio processo hegemônico”²⁹⁹.

A ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática. Uma hegemonia estática, do tipo indicado pelas definições abstratas totalizadoras de uma ideologia dominante, ou de uma visão de mundo, pode ignorar ou isolar essas alternativas e oposição, mas, na medida em que são significativas, a função hegemônica decisiva é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las. Nesse processo ativo, o hegemônico tem de ser visto com mais do que a simples transmissão de um domínio (inalterável). Pelo contrário, qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio. A realidade do processo cultural deve, portanto, incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos termos da hegemonia específica³⁰⁰.

É nesse sentido, considerando o hegemônico em seus processos ativo, formativo e transformacional, que, para Williams, as obras de arte são, com frequência, fontes privilegiadas dessa evidência complexa. Em nosso caso particular, considerando o espectro da vida cultural cidadina no momento de sua constituição e consolidação institucional, através da Fundação Cultural de Curitiba, e possíveis formações culturais alternativas ou opostas, é possível vislumbrar as possibilidades de análise contidas nessa sorte de abordagem, a despeito das dificuldades, tanto teóricas quanto metodológicas, que daí advêm. Feitas essas breves considerações conceituais, passo à análise do cerne deste capítulo, a formação de um complexo cultural hegemônico na cidade de Curitiba, através da criação da Fundação Cultural de Curitiba.

²⁹⁹ Ibid., p. 116.

³⁰⁰ Ibid.

2.2. ATOS FUNDANTES: POLÍTICAS, DOCUMENTOS, DISCURSOS OFICIAIS

A oficialização e institucionalização dos meios para a efetiva constituição de uma política cultural para a cidade de Curitiba ocorrem com a criação da Fundação Cultural de Curitiba, por meio da Lei nº 4.545, de 05 de janeiro de 1973, sancionada pelo então prefeito Jaime Lerner³⁰¹, ainda que, desde o início de 1971, houvesse rumores de sua criação noticiados pela imprensa. Durante o período de incubação, sem dúvida, o Teatro do Paiol lhe servira como “projeto piloto”, transferindo-se não apenas as atribuições do Departamento de Relações Públicas e Promoções, a edificação e o terreno onde se localiza o Teatro do Paiol para seu patrimônio, bem como a transferência do diretor do DRPP, o jornalista Aramis Millarch, para o cargo de diretor executivo da FCC³⁰².

O art. 1º da referida lei autorizava o Poder Executivo Municipal a criar uma Fundação Cultural, com “personalidade jurídica própria”, ou seja, uma entidade da administração pública indireta³⁰³, “destinada a estimular, desenvolver, tomar iniciativas de qualquer natureza, fazendo acordos, contratos, convênios com terceiros, para os objetivos exemplificados no art. 2º”, que versava, justamente, sobre as competências da futura Fundação:

- (a) formular a política cultural do Município;
- (b) articular-se com órgãos federais, estaduais e municipais, bem como Universidades e instituições culturais; de modo a assegurar a coordenação e a execução de programas culturais de qualquer iniciativa;
- (c) promover a *defesa do patrimônio histórico e artístico* do Município de Curitiba e do Estado do Paraná;
- (d) conceder auxílio a instituições culturais existentes no Município, para assegurar o desenvolvimento de um programa cultural efetivo;
- (e) elaborar o seu regimento, a ser aprovado pelo Prefeito Municipal;

³⁰¹ Frequentemente apresentada como uma iniciativa municipal pioneira, a Fundação Cultural de Curitiba foi, de fato, precedida pela Fundação Cultural de Brasília, instituída em 27 de janeiro de 1961, e depois denominada Fundação Cultural do Distrito Federal até sua extinção em 27 de maio de 1999, quando suas atribuições foram incorporadas pela Secretaria de Cultura do DF.

³⁰² Doravante, utilizarei da sigla FCC, como consta, inclusive, de vários documentos oficiais e materiais de divulgação, ou apenas “Fundação”, quando for incontestável se tratar da Fundação Cultural de Curitiba.

³⁰³ A Constituição Federal de 1988 transformou as entidades públicas de Direito privado em entidades públicas de Direito público, transformando, entre outras coisas, o regime trabalhista da CLT em que foi criada a FCC para o regime estatutário, desde então.

- (f) emitir pareceres sobre assuntos e questões de sua alçada que lhe sejam submetidos pelo Prefeito Municipal;
- (g) promover intercâmbio com entidades públicas e particulares, do Estado do Paraná, de outros Estados da União, mediante convênios que possibilitem exposições, reuniões e realizações de caráter artístico e literário;
- (h) promover exposições, espetáculos, conferências, debates, feiras, projeções cinematográficas, festividades populares, inclusive as que tenham relação com a incrementação (sic) do turismo;
- (i) realizar promoções destinadas à *integração social da população*, com vistas à *elevação do seu nível cultural e artístico*³⁰⁴.

O art. 3º da lei estabelecia que a Fundação fosse administrada por dois órgãos: uma diretoria executiva e um conselho deliberativo. A primeira, composta por três membros “de livre escolha do Chefe do Poder Executivo”: presidente, diretor executivo e diretor administrativo e financeiro, e o conselho deliberativo, presidido pelo próprio prefeito municipal, tendo o diretor executivo da Fundação como vice-presidente, e composto por mais cinco membros, além dos outros dois membros remanescentes da diretoria executiva, todos nomeados pelo prefeito, “entre pessoas que tenham nível cultural e artístico elevado”, por um período de mandato que correspondia a três anos³⁰⁵. De acordo com o Estatuto que regulamentou suas atividades, ao conselho deliberativo competia:

- a) Aprovar o regimento interno que deverá ser referendado pelo Prefeito Municipal de Curitiba;
- b) Aprovar o plano de ação da Fundação e a proposta orçamentária;
- c) Aprovar a programação da Fundação dentro do orçamento previsto;
- d) Deliberar sobre as alienações de bens imóveis;
- e) Aprovar quadro de pessoal e respectivas despesas;
- f) Aprovar assinatura de contratos e convênios;
- g) Deliberar sobre a guarda e aplicação dos bens e fundos da entidade;
- h) Propor a alteração do presente estatuto³⁰⁶.

Enquanto à diretoria executiva competia:

- a) Executar o plano de ação aprovado pelo Conselho Deliberativo;

³⁰⁴ CURITIBA. Lei nº 4.545/1973, de 5 de janeiro de 1973. Cria a Fundação Cultural.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ CURITIBA. Decreto nº 103, de 02 de fevereiro de 1973. Aprova o Estatuto da Fundação Cultural de Curitiba, Art. 9º.

- b) Cumprir e fazer cumprir o presente estatuto;
- c) Prestar contas mensalmente ao Conselho Deliberativo;
- d) Elaborar o plano financeiro;
- e) Publicar, após a proposição do Conselho Deliberativo, em jornal da Capital, e demonstração da receita e despesa da Fundação³⁰⁷.

O exame das atas das reuniões do conselho deliberativo torna claro que a este conselho cabia, efetivamente, além da elaboração das políticas culturais, propriamente, todas as tomadas de decisões sobre contratações de pessoal para a Fundação e suas unidades, de estagiários e técnicos de todas as áreas a coordenadores e orientadores, valores de salários, reajustes e gratificações, apresentação de projetos para eventos e avaliação de propostas enviadas³⁰⁸.

Na data escolhida para o anúncio oficial da criação da Fundação Cultural de Curitiba e da tomada de posse de sua diretoria executiva e do conselho deliberativo, 29 de março de 1973, aniversário da cidade, o jornal de maior circulação no Paraná noticiava a confluência entre as ações de criação da FCC e da publicação do primeiro documento normativo produzido pelo Conselho Federal de Cultura – órgão colegiado de caráter normativo e de assessoramento do ministro de Estado, criado em 1966, durante o governo do Marechal Castelo Branco, com a função preponderante de formular a política cultural brasileira. Composto por vinte e quatro membros nomeados pelo presidente da República “dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade”³⁰⁹ e divididos em quatro câmaras – de Letras, Artes, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico –, os conselheiros do CFC emitiam pareceres, votados em sessões plenárias do conselho e que serviam como recomendações a serem executadas pelo Ministério da Educação e Cultura.

Ao mesmo tempo em que o Conselho Federal de Cultura divulgava no dia 24 de março, sábado, a nova política nacional de Cultura, visando principalmente a preservar o patrimônio cultural, incentivar a criatividade e difundir as criações e manifestações culturais no Brasil, o arquiteto Jaime

³⁰⁷ Ibid., Art. 12º.

³⁰⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Atas de Reuniões do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba. (Cópias não assinadas). Encadernado. Acervo da Casa da Memória/FCC.

³⁰⁹ BRASIL. **Decreto-lei nº 74**, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura.

Lerner, prefeito da Cidade de Curitiba, inaugurava a Fundação Cultural da capital paranaense e empossava a sua primeira diretoria³¹⁰.

Tomou posse como diretor-presidente da FCC, o arquiteto Alfred Willer, apresentado como “professor da Escola de Arquitetura e Urbanismo e um dos diretores da Pró-Música de Curitiba”, uma entidade civil sem fins lucrativos de promoção à música erudita, fundada em Curitiba, em 1963³¹¹; o advogado Constantino Viaro, como diretor administrativo e financeiro; e o jornalista Aramis Millarch, continuando o trabalho que vinha desempenhando no DRPP, como diretor executivo. Para o conselho deliberativo, além do prefeito e dos membros da diretoria executiva, como o determinava o decreto-lei de criação da FCC, participavam o geneticista Newton Freire Maia; o professor Edwaldo Labatut; o jornalista Aroldo Murá; o artista visual e crítico de arte formado em Engenharia, Ennio Marques Ferreira, que havia sido também diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Esporte e Cultura do Estado, de 1961 a 1969; e o advogado e crítico de arte, também primo de Ennio Marques, Eduardo Rocha Virmond³¹².

A matéria publicada na *Gazeta do Povo* apontava para o fato que, de acordo com o Conselho Federal de Cultura, a “nova política cultural brasileira” envolvia “o estímulo ao funcionamento de conselhos estaduais e municipais de cultura já existentes e articulação para a criação destes conselhos” onde ainda não existissem, sugeria a criação de serviços nacionais de Música, Artes Plásticas e Folclore, como viria a acontecer em meados daquela década, além do “levantamento e cadastramento dos bens culturais cuja defesa incumbe ao poder público”. No texto, também se aludia ao ponto polêmico, retirado dos documentos subsequentes, de que o incremento no âmbito de atuação do Estado no campo da cultura, de acordo com o CFC, ensejava a criação de um novo órgão, um Ministério da Cultura.

³¹⁰ FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba coincide com a nova política do Centro Federal de Cultura para o Brasil. *Gazeta do Povo*, 29 mar. 1973.

³¹¹ ANZE, Melissa. **Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC)**: análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988). 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná – Curitiba, 2010, p. v.

³¹² A diretoria executiva foi nomeada pelo Decreto nº 254, de 23 de março de 1973, e o conselho deliberativo pelo Decreto nº 255, de 23 de março de 1973.

Não apenas a nova política cultural proposta, como também a iniciativa do prefeito de Curitiba representam uma nova atitude diante das comunidades urbanas do presente: atitude segundo a qual não bastam o desenvolvimento econômico, a ocupação dos espaços abertos, a industrialização, o domínio da natureza para que o Brasil, como um todo, cresça. “É necessário que, do mesmo passo, *desenvolva uma cultura vigorosa, capaz de emprestar-lhe personalidade nacional forte e influente*”³¹³.

A citação que alude à importância das políticas culturais para a construção e manutenção das políticas de desenvolvimento e segurança nacional, utilizada na reportagem, foi extraída do documento intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, embora essa referência não seja feita. Contudo, alguns indícios indicam que as relações causais existentes entre as ações do governo federal com vistas a conceber e instituir uma política nacional de cultura e as ações da Prefeitura Municipal de Curitiba no que concerne à criação da Fundação Cultural de Curitiba são muito mais sólidas do que a aparente “coincidência” entre os esforços das diferentes esferas do Poder Executivo sugerida pela matéria jornalística. Estas relações colocam em jogo o próprio debate produzido pelo Conselho Federal de Cultura e, fundamentalmente, suas atribuições legais.

Cotejando as competências expressas na lei que criou a FCC e no decreto-lei que criou o Conselho Federal de Cultura, é possível perceber a inegável filiação. O texto da lei que cria a FCC e que, em seu art. 2º, fixa as suas competências, consiste, efetivamente, numa adaptação do artigo correspondente do decreto-lei que criou o Conselho Federal de Cultura, à exceção do último item do artigo da lei municipal que estabelece que compete à FCC “(i) realizar promoções destinadas à integração social da população, com vistas à elevação do seu nível cultural e artístico”. A extensa lista de competências do CFC, expressa no art. 2º da lei que o instituiu, é digna de menção em virtude da abrangência e domínio a esse órgão conferido e que nos será útil adiante.

³¹³ FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba coincide com a nova política do Centro Federal de Cultura para o Brasil. Op. cit.

QUADRO 3 – COMPARATIVO DE COMPETÊNCIAS ENTRE O CONSELHO FEDERAL DE CULTURA E A FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA (CONTINUA)

Conselho Federal de Cultura - CFC	Fundação Cultural de Curitiba - FCC
Decreto-Lei nº 74 , de 21 de novembro de 1966, que cria o Conselho Federal de Cultura, Art. 2º.	Lei nº 4.545 , de 5 de janeiro de 1973, que cria a Fundação Cultural de Curitiba, Art. 2º.
a) formular a política cultural nacional;	(a) formular a política cultural do Município;
b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais;	(b) articular-se com órgãos federais, estaduais e municipais, bem como Universidades e instituições culturais; de modo a assegurar a coordenação e a execução de programas culturais de qualquer iniciativa;
c) decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos;	
d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional;	(c) promover a defesa do patrimônio histórico e artístico do Município de Curitiba e do Estado do Paraná;
e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística;	(d) conceder auxílio a instituições culturais existentes no Município, para assegurar o desenvolvimento de um programa cultural efetivo;
f) promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico;	
g) manter atualizado o registro das instituições culturais e oficiais e particulares e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes;	
h) proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural;	
i) informar sobre a situação das instituições particulares de caráter cultural com vistas ao recebimento de subvenções concedidas pelo Governo Federal;	
j) reconhecer, para efeito de assistência e amparo através do Plano Nacional de Cultura, as instituições culturais do País, cujo reconhecimento se dará mediante solicitação da instituição interessada;	
k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com	

esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País;	
l) apreciar os planos parciais de trabalho elaborados pelos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura, com vistas a sua incorporação a um programa anual do Ministério da Educação e Cultura, a ser aprovado pelo Ministro de Estado;	
m) elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance;	
n) promover sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares, estas últimas des[d]e que incluídas no Plano Nacional da Cultura, e sempre tendo em vista o bom emprego dos recursos recebidos;	
o) elaborar o seu regimento a ser aprovado pelo Presidente da República;	(e) elaborar o seu regimento, a ser aprovado pelo Prefeito Municipal;
p) emitir pareceres sôbre assuntos e questões de natureza cultural que lhe sejam submetidos pelo Ministro da Educação e Cultura;	(f) emitir pareceres sobre assuntos e questões de sua alçada que lhe sejam submetidos pelo Prefeito Municipal;
q) submeter à homologação do Ministro da Educação e Cultura os atos e resoluções aprovados em plenário, sempre que fixem doutrina ou norma de ordem geral;	
r) promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário;	(g) promover intercâmbio com entidades públicas e particulares, do Estado do Paraná, de outros Estados da União, mediante convênios que possibilitem exposições, reuniões e realizações de caráter artístico e literário;
s) superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior;	
t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e tôda [e] qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção [a]o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras.	(h) promover exposições, espetáculos, conferências, debates, feiras, projeções cinematográficas, festividades populares, inclusive as que tenham relação com a incrementação (sic) do turismo;

FONTE: Adaptado do Decreto-Lei nº 74, de 21 nov. 1966, e da Lei nº 4.545, de 5 jan. 1973.

A análise de documentos oficiais, bem como de matérias jornalísticas veiculadas à época, revela, ainda, o alinhamento dos gestores locais com as propostas programáticas elaboradas pelo governo federal desde a instituição do Conselho Federal de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, em 1966. Entre os documentos publicados pelo MEC que guardam relação direta com a orientação dada a FCC estão o já citado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” e o “Programa de Ação Cultural” para o biênio 1973-74, publicados nos meses de março e agosto de 1973, respectivamente, sob circunstâncias bastante controversas, e que merecem elucidação por constituírem o contexto mais amplo da política cultural em nível federal a qual, como veremos a seguir, a Prefeitura de Curitiba subscreve.

2.2.1. A política cultural do Estado na primeira metade da década de 1970

Na tentativa de esboçar uma periodização da política cultural oficial nos anos 1970, em âmbito federal, Gabriel Cohn aponta que a primeira metade daquela década se caracterizou pela “elaboração de propostas programáticas mais abrangentes mas com escassos efeitos” e a segunda, pela “diversificação e redefinição dos temas relevantes, numa ótica mais operacional e cada vez mais propriamente política, e pela renovação institucional”, da qual a criação da Funarte, em 1975, seria um marco. Nessa divisão, os dois documentos anteriormente citados, as “Diretrizes” e o “Programa”, pertenciam ao primeiro período, enquanto o verdadeiro divisor de águas para a segunda fase seria o documento intitulado “Política Nacional de Cultura”, que ficaria conhecido como PNC, um texto de referência que, ainda segundo Cohn, seria o “ponto culminante em 1975 de um processo que percorreu toda a primeira metade da década, de busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar”³¹⁴.

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a *codificação do controle sobre o processo cultural*. Tudo isso tem a ver, sem dúvida, com a

³¹⁴ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 87.

posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas pelos “adversários”. Continuava válido naquela etapa aquilo que Roberto Schwarz apontara em 1969, que, “apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Isso se exprimia, indiretamente, tanto na necessidade que o regime sentia de formular uma política cultural própria, quanto na sua dificuldade para produzir uma proposta coerente e exequível a respeito. O regime pós-AI-5 pode não ter logrado alcançar a hegemonia cultural, mas certamente a buscou e lhe deu importância, à sua maneira³¹⁵.

Em março de 1973, na gestão do ministro Jarbas Passarinho frente ao MEC, foi divulgado pelo Conselho Federal de Cultura, órgão cujas atribuições tinham caráter de orientação normativa, o documento intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”. Sob o aspecto político-administrativo, a argumentação ali desenvolvida encaminhava a criação de um Ministério da Cultura, cuja “hierarquia e área de competência” fossem aumentadas, “assim como poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a se obter um conjunto harmônico e integrado”³¹⁶. A inclusão dessa sugestão, em pleno âmbito de ação do Ministério da Educação, foi, posteriormente, apontada como uma possível razão pela qual este primeiro documento tenha sido rapidamente retirado de circulação e logo substituído pelo “Programa de Ação Cultural”³¹⁷, elaborado pelo Departamento de Assuntos Culturais, sem a participação do CFC, em março daquele mesmo ano, e, desta vez, aprovado pelo presidente da República, General Médici.

Ainda segundo Cohn, as “Diretrizes”, de 1973, partem de premissas generalizadoras e, mesmo, contraditórias, a começar pela ampla caracterização do termo “cultura”, apresentado como a “somatória das criações do homem no prosseguimento da obra da própria Criação”, da qual “todos participam todo tempo”. Da premissa que identifica uma “participação indiferenciada” no processo de “formação e desenvolvimento da cultura”³¹⁸ se extrai a exigência de “justiça social”, ou seja, de que “seus benefícios sejam acessíveis ao cidadão comum e este adequadamente [educado] para usufruí-

³¹⁵ Ibid., p. 88.

³¹⁶ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura apud COHN, op. cit., p. 88.

³¹⁷ COHN, Gabriel, op. cit., p. 88.

³¹⁸ Ibid., p. 89.

los”³¹⁹, caracterizando como inaceitável a noção de cultura como “produto da criatividade das elites e seu patrimônio”³²⁰. Assim, na análise de Cohn, resulta dessa argumentação que “a participação na formação da cultura é universal e não-problemática, mas o acesso aos resultados é diferenciado e problemático, e suscita a necessidade de uma intervenção educativa no âmbito do ‘cidadão comum’”³²¹, o que revela seu caráter contraditório e, de quebra, “abre o flanco às objeções liberais quanto à própria necessidade da presença estatal na área cultural”³²². O texto que inicia pretensamente democrático, incluindo a todos como produtores de cultura, já que dela “todos participam todo tempo”, termina por descredenciar alguns da capacidade de usufruir da cultura da qual, nos termos do próprio texto, participam de forma ativa. Para esse segundo passo, é preciso ser “adequadamente educado”, ou seja, certo “gosto” precisa ser cultivado, o que nos leva a crer que a noção de “cultura” que o CFC tem, efetivamente, em mente, difere da noção expressa no documento.

O cerne de toda a problemática ali apresentada, para Cohn, se torna explícito logo em seguida, quando o documento define a “cultura brasileira” como “aquela aqui criada ou resultante da *aculturação*, partilhada e difundida pela comunidade nacional” e que a importância da cultura reside no fato de que “contribui para a formação e identificação da personalidade nacional: é mesmo sua expressão mais alta, e sua defesa impõe-se tanto quanto a do território, dos céus e dos mares pátrios”³²³. A pesquisadora Lia Calabre chama a atenção para o uso do termo “aculturação”, que “pressupõe que no processo de contato entre grupos e culturas ocorre um processo de subordinação e hierarquização entre eles”, de modo diferente de conceitos como o de “miscigenação” ou de

³¹⁹ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura apud *ibid.* Há um erro tipográfico nesta edição, em que o texto original “adequadamente educado” foi trocado por “adequadamente adequado”. Diretrizes para uma política nacional de cultura. In: **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, ano 3, nº 9, jan./mar., 1973, p. 58.

³²⁰ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura apud COHN, op. cit., p. 89.

³²¹ COHN, Gabriel, op. cit., p. 89.

³²² *Ibid.*

³²³ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura apud COHN, op. cit., p. 90.

“cruzamento inter-racial”, que geram “um processo de mestiçagem e de caldeamento cultural”³²⁴.

A política cultural expressa no documento das “Diretrizes”, novamente segundo Cohn, é urdida na conjunção entre “políticas de segurança e de desenvolvimento”³²⁵, algo como a construção de “uma linguagem que fosse simultaneamente do agrado dos militares e dos tecnocratas do desenvolvimento”³²⁶.

Defesa da cultura, promoção da sua acumulação, valorização internacional, intensificação das atividades culturais, garantia da nacionalidade, integração do processo cultural no desenvolvimento nacional global – não são poucas as exigências que se vão alinhando para uma política cultural de um Estado que, no entanto, se restringiria ao “apoio e estímulo” à cultura. Mas a definição final da política cultural que o documento chega com base em todas essas considerações praticamente as ignora, e deixa a impressão de estarmos diante de dois documentos justapostos: um, expresso nas considerações preliminares e destinado aos atores políticos decisivos no momento, e outro, dedicado à própria caracterização do tema. Pois a definição proposta de política nacional de cultura a reduz ao “conjunto de diretrizes do Governo Federal que visam a conservar o patrimônio cultural”. Diante disso tudo formulam-se três objetivos básicos da política proposta: a *preservação do patrimônio*, o *incentivo à criatividade* e a *difusão das criações e manifestações culturais*³²⁷.

Cohn observa, ainda, que todo o aparente desajuste revela as dificuldades reais envolvidas em sua elaboração e que resultaram, por certo, em sua reelaboração na forma de “Programa”. A despeito disso, as medidas básicas enumeradas no documento constituíram o núcleo de todas as propostas subsequentes do período, entre as quais, aquelas relativas à criação de “serviços nacionais de música, artes plásticas e folclore”; do “fundo nacional de desenvolvimento da cultura”; das “casas de cultura”; e também à “colaboração com universidade; a cuidados com monumentos particulares tombados; e ao financiamento de projetos de natureza cultural”³²⁸.

Em agosto de 1973, as “Diretrizes” foram suplantadas pela publicação de um novo documento, o “Programa de Ação Cultural”, conhecido como PAC,

³²⁴ CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 37, janeiro-junho de 2006, p. 94.

³²⁵ COHN, Gabriel, op. cit., p. 90.

³²⁶ Ibid., p. 92.

³²⁷ Ibid., p. 90-91, grifos meus.

³²⁸ Ibid., p. 91.

que com “vultoso montante de recursos à sua disposição”³²⁹, proveniente do Fundo Nacional para Desenvolvimento da Educação, tinha um caráter mais pragmático. Elaborado sem a interferência do conselho, mas pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC, o DAC, ao qual efetivamente cabia o desdobramento das diretrizes produzidas pelo órgão consultivo, depois de submetidas à apreciação do presidente da República, em planos, programas e projetos, foi “apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais”³³⁰. Formalmente, três eram os objetivos precípuos: “a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos”³³¹. Entretanto, de acordo com Sérgio Miceli, tratava-se também de uma tentativa de aproximação do regime com a “intelligentsia”.

O PAC [...] era não apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então praticamente desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de “degelo” em relação aos meios artísticos e intelectuais³³².

Em 1975, já na gestão do ministro Ney Braga, durante o governo Geisel, entre os anos de 1974 e 1978, o MEC, a partir de seu Departamento de Assuntos Culturais, publica aquele que é considerado o mais importante documento oficial para o campo de políticas públicas na área da cultura do período, intitulado “Política Nacional de Cultura”. Para Cohn, cotejando os documentos de 1973 e o de 1975, apesar do mais recente retomar a temática dos documentos anteriores, as condições para sua enunciação eram “diversas e visivelmente mais propícias”³³³.

O argumento básico já não invoca as exigências da segurança e do fortalecimento nacionais, mas é o de que “o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico, mas sobretudo social, e que dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura”. O

³²⁹ MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 56.

³³⁰ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. **Anais do XIII Encontro de História**: Anpuh-Rio, 2008, p. 8.

³³¹ MICELI, Sérgio. Op. cit., p. 56.

³³² Ibid., p. 55.

³³³ COHN, Gabriel, op. cit., p. 92.

argumento antielitista torna-se mais matizado e ganha contornos mais utilitários. “Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação”, mesmo porque “a plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram”. O interlocutor maior nesse ponto parece ser mais o tecnocrata do desenvolvimento preocupado com o “capital humano” do que o militar, e o documento é todo redigido numa perspectiva “humanista” [...], que permite falar em “uma verdadeira política de cultura, isto é, a plena realização do homem brasileiro como pessoa”, e enfatizar que “cultura não é apenas acumulação de conhecimento ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio”³³⁴.

Em seguida, Cohn assinala como o documento passa da argumentação essencialista que vem desenvolvendo, ao explorar, por exemplo, uma suposta identidade do “homem brasileiro”, à uma concepção instrumental da cultura:

“Deseja-se preservar a identidade e a originalidade (da cultura) fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro”. No entanto, do essencialismo à concepção instrumental é um passo: “A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural”, e portanto a cultura é “o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade”. Conservação e desenvolvimento – entre esses dois pólos oscila uma argumentação que concebe um deles pelo viés essencialista e o outro pelo viés instrumental³³⁵.

Por fim, para encerrar essa breve digressão em direção às políticas de cultura em nível federal, contemporâneas ao momento de formalização da FCC, vale apontar que, na análise de Cohn, a “Política Nacional de Cultura” se caracteriza pela postura “liberal-conservadora”, “às voltas com as exigências contraditórias da espontaneidade e da intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento como meta e da preservação da cultura dos seus efeitos, da difusão dos resultados e da ênfase na participação criativa”³³⁶. Feito esse breve excursus, retomo o andamento original com vistas a estabelecer relações mais profundas entre as políticas culturais propostas pelo MEC e o período de formação da Fundação Cultural de Curitiba.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid., p. 92-93.

2.2.2 O Plano de Ação Cultural da FCC e sua relação com as políticas da União

Com o intuito de analisar e explicitar que sorte de relações se estabeleceram entre a política cultural municipal, em seu período de formação, levada a cabo pela FCC, e as políticas culturais da União, faço uso do próprio instrumento em que o documento das “Diretrizes” foi veiculado, o *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, uma publicação oficial do CFC destinada a divulgar estudos e proposições, mormente dos próprios conselheiros, as atas das sessões plenárias e demais atividades do colegiado, ou a este relacionadas, incluindo a íntegra dos pareceres redigidos pelos conselheiros acerca das solicitações submetidas ao CFC, e que nos são de especial interesse por ora.

Previsto pelo decreto de criação do CFC, em fevereiro de 1967³³⁷, o *Boletim*, de periodicidade trimestral, entrou em circulação a partir 1971, em substituição à revista *Cultura*, publicação mensal que exercia a mesma função e que circulou entre 1967 e 1970. O que nos interessa aqui, é que naquela mesma edição de nº 9, do *Boletim*, referente às atividades do período compreendido entre janeiro e março de 1973, encontramos, na seção “Pareceres”, o voto favorável relatado pelo conselheiro José Cândido de Andrade Muricy, da câmara de Artes, ao processo nº CFC-422/72, referente a um pedido de auxílio por parte da Pró-Música de Curitiba, a sociedade a qual o recém-empossado diretor-presidente da FCC, Alfred Willer, figurava também como um dos diretores, de acordo com a já citada reportagem do jornal *Gazeta do Povo* que anunciava a criação do órgão de cultura municipal. A solicitação, no valor total de Cr\$ 35.000,00 (Trinta e cinco mil cruzeiros), que destinava Cr\$ 25.000,00 (Vinte e cinco mil cruzeiros) como auxílio para as despesas com a temporada artística de 1973 e o restante como auxílio às despesas com as pesquisas do padre doutor José de Almeida Penalva, diretor artístico da entidade à época, foi aprovada em sessão plenária do CFC em 6 de fevereiro

³³⁷ O Conselho Federal de Cultura foi criado pelo Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966; o Decreto nº 60.237, de 17 de fevereiro de 1967, dispõe sobre sua instalação e funcionamento.

de 1973³³⁸. Esta não foi a primeira vez que uma solicitação da entidade havia sido atendida.

Na revista *Cultura* nº 31, de janeiro de 1970, encontramos o parecer favorável, também relatado pelo conselheiro Andrade Muricy, referente ao auxílio para a compra de um piano, orçado em DM 24.610 (Vinte e quatro mil seiscentos e dez marcos alemães) que seriam convertidos em cruzeiros novos (NCr\$) para submissão à votação plenária, pela qual foi aprovada em 23 de outubro de 1969³³⁹. Na mesma edição de *Cultura*, encontramos, ainda, uma solicitação feita pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, do qual fora diretor o agora conselheiro da FCC, Ennio Marques Ferreira, para a aquisição de um sobrado do século XVIII, localizado na cidade de Paranaguá, para a instalação de uma Casa de Cultura, no valor de NCr\$ 48.000,00 (Quarenta e oito mil cruzeiros novos), referente às despesas com a desapropriação do imóvel; o restauro correria por conta do Estado do Paraná. O processo, relatado por Afonso Arinos de Mello Franco, da câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi aprovado em sessão plenária em 3 de dezembro de 1969³⁴⁰.

Tais episódios nos levam a inferir, com segurança, que, ao menos dois membros da diretoria e conselho da FCC, Alfred Willer e Ennio Marques Ferreira, não estavam, de modo algum, alheios às atividades do CFC, ao conteúdo dos debates travados em seu interior, tornados públicos pela farta documentação veiculada pela revista *Cultura* e, depois, pelo *Boletim*, mas, sobretudo, não estavam alheios às oportunidades e benefícios passíveis de obtenção, mediante solicitação junto ao Conselho Federal de Cultura. A concessão de recursos, entretanto, estava consignada ao devido reconhecimento do órgão ou instituição solicitante como de “utilidade pública”, como exposto anteriormente no quadro comparativo de competências. Cabe assinalar que, apesar de ser um órgão normativo e de assessoramento ligado

³³⁸ Parecer nº 1.518 – Processo nº CFC-422/72 – Pró-Música de Curitiba – Auxílio. In: **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, MEC, jan.-mar., 1973, Ano 3, nº 9, p. 91.

³³⁹ Parecer nº 763 – Processo nº 3.628/69 – Pró-[Música] de Curitiba – Auxílio para aquisição de piano. In: **Cultura**, Órgão do Conselho Federal de Cultura, MEC, jan., 1970, Ano 4, nº 31, p. 42.

³⁴⁰ Parecer nº 793 – Processo nº 8.0-947/69 – Departamento de Cultura do Paraná – Auxílio para aquisição de um sobrado do século XVIII onde deverá ser instalada a Casa de Cultura. *Ibid.*, p. 62.

ao MEC, o CFC “recebia uma pequena dotação orçamentária que lhe permitia tanto executar ações e projetos próprios quanto conceder apoio financeiro, atendendo a parte significativa das solicitações que recebia”³⁴¹.

O impacto provocado na marcha rumo à institucionalização das políticas culturais no Brasil, com a criação do CFC e suas medidas de concessão de auxílios e subvenções vinculadas a requisitos como o reconhecimento das instituições mediante aprovação de seus estatutos e por se caracterizarem como instituições, tanto “oficiais” quanto “particulares”, de “utilidade pública”, não parece ter sido de pouca monta. O conselheiro Adonias Filho, num balanço das ações desenvolvidas pelo órgão, publicado em 1978, afirmava que, quando o CFC iniciou seus trabalhos, apenas os Estados da Guanabara e de São Paulo possuíam conselhos estaduais de cultura, ao passo que, em 1971, havia 22 estados da federação nos quais os conselhos estavam instalados e em funcionamento³⁴².

A política utilizada pelo CFC para estimular a criação de conselhos regionais era a de implementar o máximo de medidas e de projetos através de parcerias e convênios que tinham como precondição a existência de órgãos de cultura locais, em especial de conselhos. Tal procedimento terminou por promover também a criação de uma série de conselhos municipais de cultura³⁴³.

É nesse espectro de disseminação de órgãos estaduais e municipais de cultura promovido pela União, portanto, que surge a Fundação Cultural de Curitiba. A preocupação em tomar parte da fatia reservada àqueles que gozavam de oficialidade fica clara no exame das atas das reuniões do conselho deliberativo da FCC. Na primeira delas, realizada em 24 de março de 1973 e presidida pelo prefeito Jaime Lerner, o “Plano de Ação da Fundação” é apresentado aos membros, bem como a proposta orçamentária para o exercício de 1973. Já a partir desse momento, é possível vislumbrar também o

³⁴¹ CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 37, janeiro-junho de 2006, p. 83 [81-98].

³⁴² Ibid, p. 84.

³⁴³ Ibid.

protagonismo do conselheiro Ennio Marques entre seus pares, escolhido por unanimidade como relator da matéria³⁴⁴.

Em 04 de abril de 1973, data da segunda reunião do conselho da FCC, realizada na sede da prefeitura municipal e também presidida pelo prefeito Jaime Lerner, depois da apresentação de parecer favorável, tanto o Plano quanto a proposta orçamentária foram aprovados por unanimidade. Nessa mesma reunião, Ennio sugeriu que fossem enviados ofícios comunicando da criação e instalação da FCC ao Conselho Federal de Cultura e ao Ministério da Educação e Cultura e solicitava, ainda, que tais órgãos enviassem aos diretores e conselheiros da FCC o texto integral do “Plano Nacional de Cultura”³⁴⁵, cuja elaboração, de acordo com a lei que o instituiu, competia ao CFC. O que os membros do conselho deliberativo da FCC desconheciam, por certo, é que o anteprojeto de lei do Plano Nacional de Cultura elaborado pelo CFC, embora tenha sido aprovado em sessão plenária do órgão³⁴⁶ e encaminhado ao ministro Jarbas Passarinho, em fevereiro de 1970³⁴⁷, com a promessa de condução a seu trâmite legal – presidência da República e Congresso Nacional – fora, enfim, rejeitado em parecer da consultoria da presidência da República, como desfecho de um longo processo de análise³⁴⁸.

³⁴⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 1 – Reunião realizada no dia 24 mar. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

³⁴⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 2 – Reunião realizada no dia 4 abr. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

³⁴⁶ Postos em discussão nas respectivas câmaras, os 21 artigos do anteprojeto, substitutivo e emendas foram debatidos em apenas uma sessão plenária do CFC, cuja redação final ficou a cargo da Comissão de Legislação e Normas, para, em seguida, ser levado à votação – e aprovação – em sessão plenária realizada em 6 de fevereiro de 1970. Ata da 184ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 3 de fevereiro de 1970; Ata da 187ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 6 de fevereiro de 1970. In: **Cultura**, Órgão do Conselho Federal de Cultura, MEC, fev. 1970, Ano 4, nº 32, p. 86-87; 96-99.

³⁴⁷ ANTEPROJETO do Plano Nacional de Cultura aprovado pelo Conselho Federal de Cultura. **Cultura**, Órgão do Conselho Federal de Cultura, MEC, mar. 1970, Ano 4, nº 33, p. 101.

³⁴⁸ Em fevereiro de 1970, jornais de grande circulação, como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*, celebravam a elaboração do “Plano Nacional de Cultura” e seu envio para o Ministro Jarbas Passarinho e destacavam, ainda, trechos do anteprojeto de lei. Algumas dessas matérias foram republicadas na seção “Noticiário” da revista **Cultura**. **Cultura**, MEC, jan./mar. 1970, Ano 4, nº 33, p. 102-104.

Quanto à rejeição do Plano, de acordo com Calabre, “Um dos problemas enfrentados pelo documento foi o parecer da consultoria da Presidência da República, que concluía que tal ação não era da competência do CFC. O argumento estava baseado na reforma administrativa implementada a partir do Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, e de outros dispositivos legais que determinavam que

O breve parecer do conselheiro Afonso Arinos, publicado no primeiro Boletim trimestral de 1972, entre dezenas de outros, dava ciência da situação:

A decisão tomada pelos órgãos, jurídica e administrativamente competentes, confirmada pela aprovação do Sr. Presidente da República, põe fora de questão a exequibilidade do trabalho anterior deste Conselho.

Para que se organize um novo projeto, tal como se solicita no segundo parágrafo do ofício retro, parece necessário que o Sr. Presidente designe nova comissão que prepare outro anteprojeto nos termos indicados³⁴⁹.

É nesse contexto que surge o já referido documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, elaborado no exíguo período de dois meses, na passagem de gestão dos conselheiros Arthur Cezar Ferreira Reis e José Cândido de Andrade Muricy, presidente e vice-presidente, respectivamente, para os conselheiros Raymundo Moniz de Aragão e Manuel Diégues Júnior. Por óbvio, o longo trabalho dedicado à elaboração do Plano que acabara de ser recusado serviu para fundamentar o documento finalizado em tempo recorde das “Diretrizes”. Outro dado importante é que fora o agora vice-presidente Manuel Diégues Júnior o responsável pela redação do texto inicial do “Plano Nacional de Cultura”, a partir de um trabalho desenvolvido pelo CFC em 1969³⁵⁰.

A criação da FCC e, por consequência a instauração de uma política cultural para a cidade de Curitiba, é urdida entre idas e vindas do debate sobre a construção de um plano nacional de cultura, entre disputas de interesses diversos, mesmo entre órgãos ligados ao MEC, como o Conselho Federal de Cultura e o Departamento de Assuntos Culturais. Se, por um lado, o “Plano de Ação da Fundação” surge contemporaneamente ao documento das “Diretrizes”, elaborado pelo CFC, em março de 1973, sua versão final, editada na forma de livro encadernado, apresentado em agosto de 1973, com a função

não era da alçada de conselhos elaborar planos que estivessem condicionados à existência de verbas”. CALABRE, Lia. Op. cit., 2006, p. 92.

³⁴⁹ Parecer nº 1.319 – Processo nº 241.715/71 – Anteprojeto de Lei do Plano Nacional de Cultura. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar. 1972, Ano 2, nº 5, p. 72.

³⁵⁰ Ata da 184ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 3 de fevereiro de 1970. In: **Cultura**, Órgão do Conselho Federal de Cultura, MEC, fev. 1970, Ano 4, nº 32, p. 87.

precípua de ser enviado ao Ministério da Educação e Cultura³⁵¹, foi concebido, como expresso em sua página de apresentação, “dentro do espírito do Programa de Ação Cultural do Governo Federal”³⁵², ou seja, alinhado ao programa de caráter mais pragmático elaborado pelo Departamento de Assuntos Culturais.

O agora denominado *Plano de Ação Cultural* da Fundação Cultural constitui-se num volume impresso encadernado, composto de duas partes: a primeira, o “Plano de Ação Cultural”, propriamente dito, dividida em seis seções – Introdução, Criação da Fundação Cultural de Curitiba, Finalidades, Atividades, Projetos e Necessidades – e a segunda, intitulada “Curitiba: uma experiência de planejamento urbano”, uma detalhada apresentação dos feitos urbanísticos implantados naquela primeira gestão do prefeito Jaime Lerner. Nessa segunda parte, de função apenas complementar, apresenta-se um breve histórico das ações de planejamento, para as quais se destaca o papel preponderante do IPPUC, e segue, ao longo de dez páginas textuais, além de outras treze ilustradas com fotografias da cidade, descrevendo-se em pormenores os planos e projetos de setorização da cidade, de implantação de áreas verdes, da “estrutura de animação”, da revitalização do setor histórico, das feiras de arte e artesanato, do sistema viário, do sistema de transporte coletivo e ônibus expressos, dos terminais de transporte, incluindo explicações sobre o “sistema trinário”, mobiliário urbano, educação, saneamento, uma longa preleção acerca do desenvolvimento industrial através da implantação da Cidade Industrial de Curitiba, até chegar à política financeira e termina afirmando, em tom publicitário, serem essas “as nossas possibilidades, os nossos planos, as nossas esperanças”: “Uma cidade mais moderna, mais humana e mais feliz poderá ser o resultado dessa soma de realizações. E será, seguramente, uma cidade de que as crianças de agora se sentirão orgulhosas amanhã”³⁵³.

³⁵¹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 13 – Reunião realizada no dia 21 ago. 1973**. Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

³⁵² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Plano de Ação Cultural**. Curitiba, 1973, não p.

³⁵³ Ibid.

Na primeira parte, por sua vez, o “Plano de Ação Cultural”, de feito mais superficial, se presta, claramente, à função de amealhar recursos financeiros junto ao MEC, de modo que emprega um tanto mais de esforço nas duas últimas seções: nos “Projetos”, mas sobretudo nas “Necessidades”. À “Introdução”, ao contrário da segunda parte do volume, a capital do Estado do Paraná foi sumariamente apresentada ao Ministério da Educação e Cultura:

Para uma população de 700.000 habitantes, Curitiba possui duas universidades, seis jornais diários, dois semanários, quatorze estações de radio e três canais de televisão. Possui ainda várias casas de espetáculos: Teatro Guaíra, com dois auditórios (um em fase de conclusão), capacidade do pequeno auditório de 560 lugares; Teatro do Paio, 230 lugares; Teatro do Bolso, 160 lugares, auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, auditório do Colégio Estadual do Paraná, com 700 lugares³⁵⁴.

Em seguida, provia uma longa lista, composta mormente de artistas visuais – forte indício da contribuição dos conselheiros Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond –, para chegar a uma rápida conclusão.

É uma cidade rica em tradições étnicas e conta com uma representativa classe artística, com muitos nomes conhecidos nacionalmente: Érico da Silva, Fernando Velloso, Fernando Calderari, Maria Ivone Bergamini, Bia Wouk, Vitorina Sagboni, Carlos Eduardo Zimmermann, Ivens de Jesus Fontoura, João Ozório Brezinski [sic], Osmar Chromiec, Helena Wong, Suzana Lobo, Domício Pedroso, Jair Mendes, Luiz Carlos de Andrade Lima, Susana Mackoul e Antonio Arnei [sic], todos ligados às artes plásticas. Escritores como Dalton Trevisan, teatrólogos, compositores como Paulo Vítola e Lápis. Curitiba oferece, portanto, um campo excelente para um trabalho de valorização e dinamização de seu grande potencial cultural³⁵⁵.

Curiosamente, confrontando as duas passagens citadas, temos, no primeiro trecho, jornais, revistas, estações de rádio, canais de televisão, cinco “casas de espetáculos”, entre teatros e auditórios, e nenhum museu ou sala de exposições, para, no segundo trecho, dezessete artistas visuais nominados, um escritor e dois compositores. Uma total assimetria, portanto, entre os ambientes de circulação dos produtos culturais enumerados – majoritariamente dedicados às atividades musicais e teatrais – e os produtores de bens artísticos, propriamente. Contudo, entre os espaços citados, como visto no

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid.

capítulo anterior e como enunciaria logo adiante o “Plano de Ação”, o Teatro do Paiol abrigava também exposições de artes visuais no saguão, a chamada “galeria circular”.

Ao tópico “Criação da Fundação Cultural de Curitiba” foram dedicadas exíguas cinco linhas, enquanto cinco eram também as suas “Finalidades”:

- Proporcionar à população da cidade uma vida cultural mais intensa;
- Elevar o nível cultural e artístico;
- Estimular o hábito do lazer cultural passivo e ativo, visando a [sic] integração social da população;
- Descentralizar as promoções culturais visando atingir camadas da população que atualmente não participam da vida cultural por desinteresse ou desconhecimento;
- Estimular a criatividade em todas as faixas etárias³⁵⁶.

Entre as “Atividades” já desenvolvidas, sete itens foram listados com vistas a realizar os objetivos acima mencionados: (I) o Teatro do Paiol, enumerando as peças de teatro, cursos, shows musicais, exposições de pintura e exibições de filmes em 16 mm realizados; (II) a Feira Popular de Curitiba, nas manhãs de sábados, na Praça Zacarias; (III) a Feira de Arte e Artesanato, nas manhãs de domingo, na Praça Garibaldi; (IV) apresentações do grupo “Teatrinho da Torre Amarela”, de bonecos, nos bairros da cidade; (V) apresentações da peça teatral “Cidade Sem Portas”, também nos bairros, a título de “Programação cultural nos bairros”; (VI) a pintura infantil na Rua XV nas manhãs de sábado e pinturas em tapumes de construções, como “Programa de desenvolvimento da criatividade infantil”; e (VII) “Painéis de arte”, a pintura de painéis artísticos nos paredões resultantes das demolições para a implantação do novo sistema viário, por estudantes da Escola de Música e Belas Artes, do curso de Arquitetura e da Casa Alfredo Andersen. Embora o Plano aludisse a uma suposta mudança na paisagem em virtude das “obras de arte” produzidas pelos alunos, o relatório de atividades do biênio 1973/74 revela que apenas dois paredões foram realizados: o primeiro, em 1973, no

³⁵⁶ Ibid.

lado esquerdo da Rua Augusto Stelfeld, e o outro, e 1974, no outro lado da rua³⁵⁷.

Na 5ª seção do Plano, a FCC apresenta treze “Projetos”, alguns em fases preliminares, outros “já em vias de realização”: (i) o *Arquivo Histórico*, cujas pesquisas, coleta de materiais e tomada de depoimentos de antigos prefeitos já haviam iniciado; (ii) o *Centro de Criatividade de Curitiba* que, ao lado do Teatro do Paiol, seria outro grande marco da chamada “reciclagem” de edificações para uso como espaço cultural. Numa área de aproximadamente 400m², nas antigas dependências da fábrica de cola Boutin, a prefeitura pretendia instalar um pavilhão de exposições, sala de projeção, sala de aula e biblioteca, cujo funcionamento seria totalmente dirigido a atividades recreativas com vistas ao desenvolvimento da criatividade e da auto expressão³⁵⁸.

Vai se constituir num local onde individualmente ou em grupo as pessoas de todas as faixas etárias, através de técnicas e materiais diversos, sob a orientação de pessoal especializado, entregam-se por simples espírito de recreação e sempre espontaneamente à realização de atividades criativas.

Objetivos:

Constituir-se em centro de recreação, proporcionando aos frequentadores ocupações construtivas nas horas de lazer;

Contribuir efetivamente para o desenvolvimento intelectual de frequentadores, principalmente no que se refere ao desenvolvimento da criatividade e auto-expressão;

Contribuir para o ajustamento social;

Constituir-se em centro de estágio e treinamento do Magistério Municipal no que diz respeito às atividades criativas;

Constituir-se em centro de pesquisas e estudos sobre expressão criadora³⁵⁹.

O Plano previa, ainda, “oferecer à comunidade”, atividades de “artes plásticas”, enumerando “técnicas de pintura, desenho e modelagem”, “atividade[s] da palavra”, “teatro, expressão corporal, música, artesanato, cerâmica, artesanato em vidro e metal, tapeçaria, tecelagem, técnicas de fotografia, filmagem, impressão”, advertindo, contudo, que não devesse existir nada que tivesse caráter de “obrigatoriedade”.

³⁵⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 1973/74**. Op. cit., não p.

³⁵⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Plano de Ação Cultural**. Op. cit., não p.

³⁵⁹ Ibid.

Liberdade e respeito à expressão criadora do frequentador. Trabalho de estimulação desenvolvido pelos orientadores da atividade, com o objetivo de levar o frequentador a desligar-se de formas estereotipadas, desinibir-se procurando experimentar diversas técnicas e atividades, fazendo vir à tona o potencial criador de cada participante³⁶⁰.

O projeto seguinte seria (iii) a criação do *Museu David Carneiro*, oriundo da pretensa doação do acervo histórico da família Carneiro, de posse do Professor David Carneiro, à FCC; (iv) um *Curso e Festival de Música Clássica*, para o qual se afirmava haver já uma “tradição na cidade”; (v) um *Livro sobre Curitiba*, com texto do jornalista Valêncio Xavier e ilustrações de Poty Lazarotto; (vi) instalação de um bonde antigo, restaurado, na “Rua das Flores”, para que “as mães possam deixar as crianças e realizar tranquilamente as compras” e quiosque para venda de ingressos “para todas as programações culturais, esportivas e sociais da cidade”, como *Complementação à atividade cultural no centro da cidade*; (vii) a instalação da *Casa Romário Martins*, “um núcleo de informação histórica e de divulgação turística da cidade de Curitiba, bem como de sua atividade artesanal”, naquela considerada a habitação colonial mais antiga da cidade. A Casa Romário Martins tinha como objetivos:

[...] ser um local permanente de exposição de aspectos históricos de Curitiba; ser um local permanente de divulgação turística; ser um local de exposições e venda permanente de artesanato da cidade, aliado ao interesse histórico-arquitetônico da casa, enfim, um centro dinâmico de atração turística³⁶¹.

O Plano previa, ainda, (viii) a criação de uma *Fonoteca*, que comportaria cerca de cinco mil fitas, divididas em categorias como: arquivo musical (“a ‘*opera omnia*’ de cada compositor”), literário, teatral, folclórico, de música popular (“em seleção criteriosa”), vozes de personalidades, intérpretes musicais (“cantores líricos, instrumentistas, regentes, conjuntos vocais e instrumentais”), jazz e cinema e de teatro musical; (ix) um *Centro de Etnias*, que funcionaria no antigo matadouro e cujo projeto, anunciado como já em fase de conclusão, previa “um stand para cada etnia representada no Paraná”, nos quais poderiam ser vendidos “produtos de origem”, restaurantes típicos

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

poderiam ser montados, bem como pequenas exposições. Haveria, ainda, um pavilhão para projeções, exposições e “comemorações das datas nacionais de cada país”, além de “um grande tablado para apresentações de conjuntos folclóricos”.

Além do Centro de Etnias, o Plano de Ação previa (x) um *Museu de Etnias*, descrito como “uma grande atração turística e interessante centro cultural” onde poderiam “ser consultadas obras de variadas especialidades” e que serviria também como “centro de informações sobre os ucranianos, poloneses, eslavos, portugueses, norte-americanos, italianos e outros”; e (xi) um *Centro de vivência internacional*, anexo à Escola Internacional, em virtude da previsão de chegada de famílias estrangeiras, trazidas pela instalação de indústrias também estrangeiras, com a implantação da Cidade Industrial de Curitiba. O Centro seria constituído por uma escola, capela ecumênica, biblioteca, shopping center e área de esportes e recreação. Também relacionado à imigração, seria (xii) o *Museu do Colono em Santa Felicidade*, uma proposta um tanto abstrusa que alude à colônia italiana instalada no bairro a partir de fins do século XIX e sua transformação “numa das maiores atrações turísticas da cidade”, sobretudo em virtude dos restaurantes típicos ali instalados. Sem fornecer nenhuma outra informação sobre o Museu do Colono – quais seriam as suas características ou que tipo de acervo lhe competiria –, o projeto afirma que “a Prefeitura prevê um plano global para conservação e restauração do conjunto arquitetônico local” no qual inclui o “Museu do Solo”, “onde se pretende mostrar a vida, usos e costumes da época”. O último projeto apresentado no Plano de Ação é (xiii) a formação de uma *Orquestra de Câmera* [sic] cuja proposta, afirma o documento, já fora feita à FCC por músicos.

A tipologia das propostas apresentada pela FCC ao Ministério da Educação e Cultura pode ser organizada em três núcleos:

- (i) A constituição de *arquivos e acervos de caráter histórico* (Arquivo Histórico, Casa Romário Martins e Museu David Carneiro), *étnico* (Museu de Etnias, Museu do Colono e Museu do Solo) e de *cultura geral* (Fonoteca); o Livro sobre Curitiba se enquadra na

produção de material bibliográfico de referência e que tem o mesmo objetivo de construir determinada memória da cidade, de fixar determinadas narrativas;

- (ii) *Centros de convivência de caráter étnico* (Centro de Etnias, Centro de vivência internacional), *recreativo* (Bonde da Rua das Flores) e *artístico-recreativo* (Centro de Criatividade);
- (iii) Eventos e atividades artísticas (Curso e Festival de Música Clássica e Orquestra de Câmara).

É interessante notar as abordagens distintas adotadas entre as diferentes linguagens artísticas: as atividades musicais propostas tinham caráter especializado, visando tanto a formação do músico erudito quanto do público para estas manifestações, com a organização de curso e festival, bem como a constituição de uma orquestra de câmara fixa para o município. As atividades ligadas sobretudo às artes visuais, mas também ao teatro, dança, expressão corporal e música no contexto do Centro de Criatividade, tinham caráter livre, amador, com vistas ao desenvolvimento da criatividade e da auto expressão através dessas linguagens. A aproximação com as linguagens artísticas era, portanto, apenas um meio para atingir tais objetivos e nunca seu fim, contrariando, mais uma vez, a longa lista de artistas visuais apresentada à introdução do plano, que continuariam sem meios adequados de apoio à produção e circulação de suas pesquisas profissionais.

Em seguida, no item “Necessidade”, a FCC discriminava os valores necessários ou restantes, em caso de projetos que já dispunham de outras fontes de receita, para a execução dos projetos e atividades apresentados nas seções anteriores, donde é possível extrair a seguinte tabela:

**QUADRO 4 – PLANO DE AÇÃO CULTURAL: NECESSIDADES DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
(CONTINUA)**

PROJETO/ATIVIDADES	NECESSIDADES	VALORES
Arquivo Histórico	Desapropriação de edificação tombada pelo Patrimônio Histórico do Estado pela prefeitura	Cr\$ 400.000,00
	Restauro	Cr\$ 400.000,00
Centro de Criatividade	Aquisição de equipamentos: instrumentos musicais (piano, percussão, xilofones, tambores, agogôs); tornos; material para pintura e cerâmica; palco para teatro; mobiliário; coleção de fantoches e marionetes, biblioteca; equipamento de som; projetor de slides; toca-discos e pequena discoteca	Cr\$ 300.000,00
Museu David Carneiro	Desapropriação de edificação tombada pelo Patrimônio Histórico do Estado pela prefeitura	Cr\$ 450.000,00
	Restauro	Cr\$ 800.000,00
Teatro de Bonecos	Subvenção anual	Cr\$ 100.000,00
Programação cultural nos bairros	Aquisição de um <i>Museu Didata</i> , da Editora José Olympio, constituído de reproduções de obras de arte.	Cr\$ 40.000,00
	Verba para teatro	Cr\$ 100.000,00
Casa Romário Martins	Restauro	Cr\$ 200.000,00
Fonoteca	Aquisição de equipamentos	Cr\$ 200.000,00
Centro de Etnias	Restauro	Cr\$ 300.000,00
Museu de Etnias	Desapropriação de edificação de valor histórico	Cr\$ 200.000,00
	Restauro	Cr\$ 2.000.000,00
Museu do Colono em Santa Felicidade	Desapropriação de edificação de valor histórico	Cr\$ 200.000,00
	Restauro	Cr\$ 100.000,00
Centro de Vivência Internacional – Escola Internacional	Restauro de antiga chácara a ser adquirida em parceria pela prefeitura e o governo do Estado do Paraná	Cr\$ 300.000,00
Bibliotecas de bairros e centros comunitários	Não informado	Não informado

Curso e Festival de Música	Verba para completar o custo da promoção Receita orçamentária: Cr\$ 100.000,00 – inscrições e ingressos Cr\$ 150.000,00 – Secretaria de Educação e Cultura do governo do Estado do Paraná Cr\$ 50.000,00 – prefeitura municipal	Cr\$ 200.000,00
Orquestra de Câmara	Aquisição de equipamentos	Cr\$ 100.000,00
	Verba anual para manutenção dos músicos	Cr\$ 30.000,00

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Plano de Ação Cultural**. Curitiba, 1973, não p.

Além das solicitações dirigidas, a FCC faz, ainda, a título de “Coordenação dos Programas” uma solicitação de caráter amplo, sem registro de valores, colocando-se à disposição do Ministério da Educação e Cultura para coordenar localmente todas as ações previstas no Plano de Ação Cultural do MEC que, como visto anteriormente, não havia ainda sido aprovado:

A Fundação Cultural de Curitiba gostaria de coordenar em Curitiba as apresentações de orquestras, exposições e apresentações teatrais previstas pelo Plano de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura, para oferecer à população melhores espetáculos. Além disso, gostaria ainda de inscrever espetáculos e artistas paranaenses no referido programa. A Fundação desejaria ainda receber filmes de curta-metragem previstos no programa para apresentação nos bairros, Teatro do Paiol e no Bonde da rua 15 de Novembro³⁶².

A primeira parte do documento termina com a sugestão que, em virtude da “uniformidade de objetivos existentes entre a Fundação Cultural de Curitiba e o Ministério da Educação e Cultura”, o Plano de Ação apresentado fosse incluído no “Plano Nacional de Cultura”, de modo que a cidade de Curitiba pudesse se transformar num “laboratório vivo da atual programação cultural do Governo Federal”³⁶³.

O *Plano de Ação Cultural* foi pessoalmente encaminhado ao MEC pelo diretor-presidente da FCC, Alfred Willer, em viagem ao Rio de Janeiro, com o objetivo de “pleitear verbas para a Fundação Cultural de Curitiba junto ao

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid.

MEC”, relatada em reunião na semana seguinte à apresentação da versão final do *Plano de Ação Cultural* ao conselho. Na ocasião, Willer informa aos demais membros do conselho que as verbas então disponíveis se destinavam, exclusivamente, para fins teatrais e musicais. O balanço financeiro da FCC do exercício de 1974, no entanto, acusa um aporte de receita no valor de Cr\$ 300.000,00 (Trezentos mil cruzeiros) a título de “Convênio MEC”³⁶⁴. Em reunião do conselho deliberativo, datada de outubro de 1974, Willer apresentou detalhes do convênio firmado com o Ministério para aplicação no Centro de Criatividade, com prazo de execução até o mês de dezembro daquele ano, bem como um plano de uso do recurso destinado à realização de cursos, compra de equipamentos e materiais para os ateliês³⁶⁵. Contudo, dentre os projetos apresentados ao MEC, apenas o Centro de Criatividade de Curitiba, a Casa Romário Martins e a orquestra de câmara, batizada como *Camerata Antiqua*, ganharam corpo entre os anos de 1973 e 1974, além da criação de algumas pequenas bibliotecas e de programas de apresentação teatral nos bairros.

As solicitações de apoio financeiro ao MEC, por parte da FCC, são mantidas nos anos subsequentes, para as quais o conselho deliberativo faz, em 1975, alterações em seu estatuto de modo a habilitar a Fundação junto ao governo Federal³⁶⁶. A lei municipal que finalmente declarou a Fundação Cultural de Curitiba como “entidade de utilidade pública” foi sancionada apenas durante a gestão do prefeito Saul Raiz, em abril de 1977³⁶⁷. É, exatamente, a partir desse ano que os pleitos da FCC aparecem registrados no Boletim do Conselho Federal de Cultura. Cumpre observar que, entre 1974 e 1977, o Ministério da Educação e Cultura, a qual o CFC era subordinado, foi ocupado

³⁶⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 1973/74**. Op. cit., não p.

³⁶⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 31 – Reunião realizada no dia 23 out. 1974**. Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

³⁶⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 38 – Reunião realizada no dia 25 jul. 1975**. Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

³⁶⁷ BRASIL. **Lei nº 5.546**, de 28 de abril de 1977. Declara de Utilidade Pública a Fundação Cultural de Curitiba.

pelo ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Estado do Paraná, Ney Braga³⁶⁸.

Em novembro de 1977, encontramos parecer favorável da conselheira Cecília Maria Westphalen, da câmara de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para uma solicitação de auxílio para “aquisição de aparelhagem e equipamentos que permitirão aprimorar o funcionamento e ampliar a faixa de atuação do ‘Atelier’ de Conservação e Restauração do Museu Guido Viaro”. Criado em 1975, o Museu Guido Viaro foi, propriamente, o primeiro centro cultural da FCC que combinava as funções de sala de exposições, museu de arte – cujo acervo era constituído por obras do pintor Guido Viaro, deixadas sob a guarda da FCC em regime de comodato por seu filho, o diretor administrativo e financeiro da FCC, Constantino Viaro –, e que também ofertava cursos de artes e restauro, com objetivos distintos, portanto, do Centro de Criatividade³⁶⁹. Quanto ao parecer do CFC, apesar de favorável, a importância de Cr\$ 230.000,00 (Duzentos e trinta mil cruzeiros) seria concedida apenas no exercício de 1978, depois da recondução do pedido pela FCC, uma vez que os recursos financeiros daquele ano se encontravam exauridos³⁷⁰. Neste mesmo Boletim, encontramos ainda a solicitação para a compra de um piano de meia cauda e um cravo para o Teatro do Paiol, relatado pelo conselheiro Sábato Magaldi, da Câmara de Artes, e aprovado em sessão plenária também em novembro. A FCC informava que o Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura já havia aprovado o projeto de instalação, “consignando recursos para reformas estruturais e substituição de

³⁶⁸ Oficial superior do exército, reformado como general da Artilharia, chefe de polícia entre 1952 e 1954, durante o governo de Bento Munhoz da Rocha, foi eleito prefeito de Curitiba em 1954 e deputado federal pelo PDC em 1958. Em 1960, foi eleito governador pelo mesmo partido, nomeado como ministro da Agricultura no governo de Castelo Branco, em 1965, e, em 1966, elegeu-se senador pela ARENA. Em 1974, foi nomeado ministro da Educação e Cultura durante o governo Geisel, e, em 1978, em eleição indireta, voltou a governar o Paraná até 1982. FÁRIA, Enéas; SEBASTIANI, Sylvio (orgs.) **Governadores do Paraná: a história por quem construiu a história**. Sistani, 1997, p. 17.

³⁶⁹ Parecer nº 2.407 – Processo nº CFC-425/77 – Fundação Cultural de Curitiba – Auxílio para aquisição de aparelhagem e equipamentos. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, out./dez., 1977, Ano 7, nº 29, p. 191-192; 226.

³⁷⁰ Parecer nº 2.464 – Processo nº CFC-024/78 – Fundação Cultural de Curitiba – Auxílio para o projeto de “Equipamento do Atelier de Restauração e Conservação do Museu Guido Viaro”. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, abr./jun., 1978, Ano 8, nº 31, p. 121.

aparelhagem elétrica”, além do montante de Cr\$ 70.000,00 (Setenta mil cruzeiros) de recursos próprios, de modo que a verba restante solicitada era de Cr\$ 170.000,00 (Cento e setenta mil cruzeiros)³⁷¹.

As menções seguintes no Boletim do CFC, até o ano de 1983, se constituem, mormente, de votos de congratulações proferidos pela conselheira Cecília Maria Westphalen, historiadora, professora da Universidade Federal do Paraná e membro da câmara de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em virtude da 1ª Mostra Anual de Gravura, em 1978³⁷², do lançamento da revista *Fundação* e do disco *La Noce Champêtre*, de Jean Hotterre, ambos editados pela FCC, no ano seguinte³⁷³.

Quanto a possíveis relações com a política estadual de cultura, o pintor Fernando Velloso, ex-chefe da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais do Departamento de Cultura do Estado, membro da primeira diretoria da AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil e responsável pela criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em 1970, e seu 1º diretor até o ano de 1983³⁷⁴, afirma não ter havido nenhum esforço conjunto. Em suas palavras, ocorria “aquele trabalho paralelo tipicamente curitibano: o Estado [do Paraná] e o município não se misturavam”³⁷⁵. Velloso afirma ter havido ainda uma espécie de competição velada entre as duas instâncias. A falta de entrosamento, segundo o pintor e gestor cultural, teria resultado no emprego, por parte do Estado, de todo o seu potencial em Curitiba.

³⁷¹ Parecer nº 2.409 – Processo nº CFC-478/77 – Fundação Cultural de Curitiba – Projeto Melhoria e Ampliação do Equipamento do Teatro Paiol. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, out./dez., 1977, Ano 7, nº 29, p. 193-194; 232.

³⁷² Ata da 632ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 4 de dezembro de 1978. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, out./dez., 1978, Ano 8, nº 33, p. 195.

³⁷³ Ata da 641ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 6 de fevereiro de 1979. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar., 1979, Ano 9, nº 34, p. 163; 166.

³⁷⁴ O MAC-PR foi criado por decreto oficial de 11 de março de 1970, durante o governo de Paulo Pimentel, sob a sugestão de Fernando Velloso e com o apoio do historiador, crítico de arte e diretor do MAC/USP (1963-1978), Walter Zanini, de acordo com o depoimento do pintor. O museu foi oficialmente aberto ao público em março de 1971, em espaço provisório, na Rua 24 de Maio. Em sua sede atual, na Rua Desembargador Westphalen, encontra-se desde 27 de junho de 1974.

³⁷⁵ VELLOSO, Fernando. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 19 fev. 2016.

Analisando a situação retrospectivamente, Velloso crê que a política cultural desenvolvida pela Secretaria de Educação e Cultura, que teve Ennio Marques como diretor de seu Departamento de Cultura entre os anos de 1961 e 1969, foi absolutamente equivocada. Segundo Velloso, foram realizados projetos de incursão no interior do Estado, como a “Caravana da cultura” e o “É tempo de cultura”, sempre com o mesmo espírito: montavam-se exposições com peças do acervo do Museu Paranaense, enfocando a história do Paraná, ou de arte contemporânea e peças de teatro e, por um período de aproximadamente quatro dias, um grupo de orientadores realizava oficinas de teatro e artes visuais. Velloso lembra que a artista Gilda Belczak, prematuramente falecida [Curitiba, 1944-1969], participava orientando oficinas de xilogravura. Da rápida passagem, o que restava eram os materiais utilizados no curso – goivas, tintas e pinceis – deixados nos municípios em doação³⁷⁶.

Hoje, Velloso acredita que a política mais correta seria implantar e investir em grupos culturais locais, mas que isso nunca ocorreu. O pintor identifica também na falta de quadros funcionais no Estado um grande limitador que fez com que o trabalho fosse realizado quase que exclusivamente na capital: “o que existe hoje de mais florescente – Londrina, Maringá, Cascavel, Foz do Iguaçu – surgiu graças à própria comunidade. Não dá para dizer que se deva alguma coisa ao trabalho do Estado no interior”³⁷⁷. Em síntese, em sua autocrítica às relações do Estado com os municípios do interior, Velloso afirma: “Fazer funcionar com autonomia, não como filhotes de alguma coisa da capital. Era um imperialismo cultural, o mesmo que grandes países produzem sobre os pequenos, as capitais produzem sobre o interior”³⁷⁸.

De modo preliminar, a partir dessas considerações, é possível inferir que o que se convencionou chamar de “política cultural” do Estado do Paraná corresponde ao modelo baseado em “instituições” – a constituição de entidades como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o Salão Paranaense de Belas Artes, a Biblioteca Pública do Paraná, o Teatro Guaíra, o Museu Paranaense e o Museu de Arte Contemporânea, por exemplo – contudo, tais

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

instituições não foram concebidas dentro de um projeto de ação organizada, coesa e constante, incluindo-se aí as chamadas “Obras do centenário”, construídas em virtude das comemorações do centenário de emancipação do Paraná em 1953. Nesse sentido, não é de se espantar que nos municípios do interior, nos quais não havia espaços culturais instituídos, a atuação do Estado seja considerada pífia. Com relação à atuação conjunta, ainda que não tenha sido substancial, encontramos a existência de alguns eventos colaborativos nos quais, no mais das vezes, as salas de exposição do MAC-PR abrigam mostras sob a coordenação da FCC, entre os quais, o evento “Arte na Cidade”, por ocasião da inauguração da sede da FCC na Praça Garibaldi, em 1975³⁷⁹, e o “Encontro Nacional de Críticos de Arte”, com exposição arqueológica organizada pelo Museu Paranaense, e que será objeto do terceiro capítulo desta tese.

2.2.3 O que, afinal, significa “cultura” para o CFC?

Como último movimento em direção ao escrutínio dos atos que caracterizam o ponto de origem da Fundação Cultural de Curitiba, nos resta ainda explicitar as noções que guiam os debates do CFC e que, de acordo com os gestores culturais locais, balizam suas ações com vistas a construir uma política cultural para o município. O Boletim nº 9, de janeiro a março de 1973, nos é aqui de especial interesse por concentrar, numa única edição, um conjunto de elementos que nos permite aquilatar como estava o andamento do debate sobre uma política nacional de cultura para o Brasil, bem como a “temperatura” desse debate. Isso ocorre porque aquela primeira edição trimestral registrava o encerramento do segundo biênio da gestão dos conselheiros Arthur Cezar Ferreira Reis e José Cândido de Andrade Muricy, presidente e vice-presidente, respectivamente, a eleição dos conselheiros Raymundo Moniz de Aragão e Manuel Diégues Júnior, em substituição aos

³⁷⁹ No evento “Arte na cidade”, sob a coordenação da FCC, uma exposição de Nelson Leirner com desenhos de seu filho Piero foi realizada no Museu de Arte Contemporânea e uma exposição de Flávio Motta foi realizada no hall do Teatro Guaíra. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Arte na cidade**. Curitiba, 1975. Catálogo de exposição.

primeiros³⁸⁰, os pronunciamentos do então ex-presidente e do recém-empossado presidente do órgão colegiado e do ministro Jarbas Passarinho, bem como a publicação do documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, elaborado no brevíssimo período de três meses coberto pelo Boletim. Nesse contexto, é a fala do presidente que deixa seu cargo e faz um balanço do trabalho realizado em quatro anos que nos é de especial interesse: é nessa fala desabrida de quem fala aos seus pares e com a crueza que não cabe nos pronunciamentos e documentos institucionais que podemos vislumbrar com maior nitidez o sentido, aparentemente partilhado pelos membros do colegiado, que escolhiam seus representantes pelo voto, do que seja, afinal, essa noção de cultura de que trata o CFC.

De início, o ex-presidente do conselho, professor Arthur Reis, apresenta uma noção generalista do termo “cultura” que, como veremos adiante, entrará em choque com uma segunda noção mais especializada ou, mesmo, mais discriminadora.

A cultura é a manifestação mais eloqüente da existência real, efetiva de um povo. Pode ser humilde, modesta, tímida, pobre, primária em suas formas externas. É, porém, em qualquer estágio por que a possamos examinar, a expressão legítima, autêntica, da afirmação dos grupos sociais, no esforço que realizam para definir-se, manter-se, impor-se. [...] No sistema institucional, no comportamento, na obra de criação artística, material ou não, nos usos, costumes, atitudes face à natureza e aos outros homens e animais, há a riqueza de conteúdo da cultura, por isso mesmo patrimônio a defender, resguardar, utilizar, pelo que significa como raiz e como força de continuação e de realização³⁸¹.

Logo adiante, ainda tratando-a em termos de algo que a todos e tudo comporta, Reis se propõe a delimitar o que seja a “cultura brasileira”, salientando as condições extremas a que estaríamos expostos, algo entre o primitivismo e a modernidade no “continente-arquipélago que constituímos”.

³⁸⁰ O Professor Pedro Calmon, Presidente da Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional assumiu interinamente a Presidência do colegiado, no período de 4 a 22 de janeiro de 1973, em razão da ausência momentânea dos dirigentes recém-eleitos do país.

³⁸¹ Posse do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Fala o Conselheiro Arthur Reis. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan.-mar., 1973, Ano 3, nº 9, p. 11-12.

A cultura brasileira, com cerca de quinhentos anos de passado, distante e recente, é patrimônio de que nos podemos orgulhar porque é fruto de nossa constância, de nossa dramática atividade criadora como sociedade que se afirma desde a luta contra a natureza, rica e muitas vezes difícil, à construção de centros de revolução urbanística dos tempos novos que o mundo vive, como é o caso de Brasília³⁸².

Contudo, o agora conselheiro Arthur Reis lamentava que a “consciência” do que a “cultura brasileira” representa “como afirmação do espírito e como reflexo de nossa vida, não se ampliou de maneira a abranger povo e governo na extensão e profundidade por que deve ser enfatizada”. Ainda que considerasse “a existência de uma preocupação oficial na área específica da cultura” e que tal preocupação não seria “de todo inexpressiva na área estranha ao exercício do poder”³⁸³, o ex-presidente do CFC ponderava que as investidas por parte da União eram ainda insipientes.

O que podemos considerar como política cultural [...] é ainda um tanto tímido como exteriorização de um propósito, de uma decisão, de uma orientação perseguida incessantemente e executada através de atos permanentes e não acidentais³⁸⁴.

Fica evidente que, no entendimento do conselheiro, não havia ainda se constituído no Brasil uma política cultural em sentido pleno – caracterizada pela “coerência e constância em reafirmar a si e às suas ideias”, como afirmamos à introdução desta tese. De modo contundente, Reis apresenta também um dado com vistas a confirmar sua afirmação inicial: de acordo com o ex-presidente do CFC, “na atividade cultural” o percentual dispendido pela União era de “apenas 0,16% do Orçamento Nacional!”³⁸⁵ – informação que renderá contraposição do ministro Passarinho durante a fala que encerra aquele ato de transmissão de posse. O ministro rebate o dado irrefutável trazido à tona pelo ex-presidente Arthur Reis, afirmando, de improviso, não interpretar o número apresentado como um bom indicador para avaliar a atuação do Estado no campo das políticas culturais, revestindo seu argumento com uma incongruência quase

³⁸² Ibid., p. 12.

³⁸³ Posse do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Fala o Conselheiro Arthur Reis. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar., 1973, Ano 3, nº 9, p. 12.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ibid., p. 13.

necessária entre quantidade e qualidade, enquanto, em essência, apenas afirmava que nem sempre a primeira acarreta na segunda – uma ideia que, por certo, não exclui outros modos de relação entre os termos, incluindo o seu contrário, ou seja, que grande quantidade de investimento pode acarretar em grande qualidade de produção. Para o ministro Passarinho,

Nos Estados em que o sistema de controle é imperativo, a cultura é dirigida e os sindicatos de escritores são desmembramentos do poder político, as somas destinadas à cultura aparecem em níveis mais elevados, sem que isso represente serviço prestado à cultura³⁸⁶.

É também como precaução às acusações de dirigismo e manipulação, o que denota a constante preocupação com o tema, que o conselheiro Arthur Reis prossegue sua fala em defesa da ampliação das políticas culturais do Estado.

Não se diga que, sustentando a tese da presença atuante do Estado, arriscamo-nos a sofrer a acusação de que desejamos a cultura manipulada apenas pelos organismos de Estado, o que poderia parecer um freio à liberdade de criar. O que pretendemos afirmar e concluir, no entanto, é que somos ainda parte do mundo subdesenvolvido, de que nos esforçamos por sair, e que ainda não é possível prescindir da intervenção do Estado na movimentação da cultura e na criação da infraestrutura capaz de assegurar condições que lhe permitam realizar-se plenamente, liberta de qualquer interferência que lhe perturbe, limite ou discipline a evolução. Nos países novos ou que ainda não lograram uma participação maior nos grandes lances da civilização universal, o papel do Estado é fundamental, o que não significa contenção da criatividade ou o seu condicionamento a fórmulas e postulados ideológicos, impostos pelo poder público, como sucede em algumas nações³⁸⁷.

É nítido o esforço para coadunar duas forças conflitantes: a defesa da necessidade de tutela por parte do Estado nos assuntos da cultura e a liberdade de criação ou, do modo como o conselheiro iniciou sua fala, a preservação da “manifestação mais eloquente” da existência de um povo. Seria, entretanto, o nosso atraso, nossa condição de subdesenvolvimento, a justificativa para a intervenção do Estado nesse domínio social. “Ainda não civilizamos a hinterlândia brasileira”³⁸⁸, afirma Arthur Reis em outro trecho da

³⁸⁶ Ibid., p. 35. Passarinho cita, ainda, como modelar, a abrangência de atuação da UNESCO, a despeito do baixíssimo orçamento de que dispunha, segundo o ministro. POSSE do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Oração de Encerramento do Ministro Jarbas Passarinho.

³⁸⁷ Ibid., p. 13. POSSE do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Fala o Conselheiro Arthur Reis.

³⁸⁸ Ibid., p. 23.

fala, contrastando a situação adâmica de “muitos milhares de brasileiros que não se beneficiaram ainda da alfabetização” com os avanços e o reconhecimento conquistados por “nossa contribuição para o desenvolvimento científico e tecnológico do mundo”, pela arquitetura brasileira, por nossos literatos, “sociólogos, geopolíticos, economistas, cientistas, políticos [sic]”: “Nossos cérebros, nas Universidades norte-americanas e européias, não constituem mais uma exceção, mas uma presença alta, quantitativa e qualitativamente”³⁸⁹. Há, entre um extremo e outro, o claro sentido de progresso, expresso também no trecho citado anteriormente no que concerne à cultura. A tutela do Estado garantiria, justamente, seu *desenvolvimento*.

É importante notar que essa segunda noção de “cultura” empregada pelo conselheiro Arthur Reis tem a forma do conceito alemão de *Bildung*, algo correspondente ao termo “formação cultural”, por expressar o *processo* da cultura, tendo, o conselheiro tratado o assunto nos termos mesmo de uma “evolução” cujo ponto de partida seria nossa própria condição de subdesenvolvimento. O tema merece ser explorado, ainda que brevemente, por nos ajudar a clarificar as noções postas em jogo pelo órgão responsável por formular os destinos da política cultural brasileira e pavimentar, de modo bastante pragmático, o seu caminho presente.

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*)³⁹⁰.

De saída, segundo Antoine Berman, o que distingue o termo *Bildung* entre as demais formas de referência à noção de “cultura”, em língua alemã, são as dimensões pedagógica e processual que o termo enfeixa. No artigo

³⁸⁹ Ibid., p. 24.

³⁹⁰ BERMAN, Antoine apud SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez./2005, p. 193.

Bildung et *Bildungsroman*, explorando a historicidade do termo que se impôs a partir da segunda metade do século XVIII e que ganha fixidez ao longo do século XIX, Berman o desenvolve em cinco etapas: *Bildung* como trabalho, como viagem, como tradução, como viagem à Antiguidade e como prática filológica³⁹¹. A despeito da riqueza do conceito desse modo explorado, fixo-me na primeira etapa, *Bildung* como trabalho, por entender que constitui uma referência bastante precisa para aquilo que trata o conselheiro Arthur Reis em seu pronunciamento. Segundo Berman, a noção aparece ligada de modo exemplar à *ação prática*, ao *trabalho*, na filosofia de Hegel e na literatura de Goethe.

Elemento definidor e resultado do processo cultural, *Bildung* significa, no pensamento de Hegel, a partir de sua Propedêutica filosófica, ruptura com o imediato e passagem do particular ao universal, mais ainda, elevação ao universal, conotando aprimoramento, engrandecimento. Como trabalho, *Bildung* é formação prática, formação de si pela formação das coisas. No famoso capítulo da *Fenomenologia do espírito* de Hegel, a dialética do Senhor e do Escravo, a consciência escrava se liberta por um processo de formação: à medida que a consciência trabalha formando as coisas ao seu redor, ela forma a si mesma. Já na obra de Goethe, *Os anos de viagem de Wilhelm Meister*, seqüência de *Os anos de aprendizado*, o protagonista inscreve-se no círculo concreto dos deveres e tarefas, se esforça nos limites de uma atividade determinada – é levado a descobrir-se em meio aos diversos encargos e provas da vida material e social. Este círculo concreto é, por um lado, limitador. Por outro, em uma contrapartida dialética, essa autoresponsabilização tem efeito universalizante: uma vez “apropriada”, a ocupação não é mais limite para o indivíduo. No dizer de Goethe, “na única coisa que ele faz bem”, o homem “vive o símbolo de tudo o que é bem feito”³⁹².

O sentido progressivo contido nessa ideia de cultura surge também um pouco atenuado no discurso do novo presidente do Conselho Federal de Cultura, professor Raymundo Moniz de Aragão, ex-ministro da Educação e Cultura durante o governo do Marechal Castelo Branco e a quem se atribui o esforço de criação do próprio CFC, nos moldes do já existente Conselho Federal de Educação.

A conservação e o desenvolvimento da cultura de um povo, voltados a um tempo para o passado e o futuro, dizem com a preservação de um patrimônio construído e acumulado ao longo do tempo e, por igual, com a

³⁹¹ SUAREZ, Rosana. Op. cit., p. 191.

³⁹² Ibid., p. 194.

efetivação imperiosa de novas criações e conquistas, na perspectiva de sua subsistência perene, sem desfiguração ou declínio³⁹³.

Aparentemente imbuído de um otimismo vibrante – característico dos inícios de jornada –, Moniz de Aragão encerra seu pronunciamento dirigindo-se ao ministro Passarinho, pedindo-lhe que amparasse o conselho “em seu trabalho de encaminhar o desenvolvimento de uma cultura brasileira”³⁹⁴ e conclui:

[...] algo realmente novo – que seja mais que o necessário, mais que o restante do que se soube e esqueceu, por ser, na consciência do já realizado, a força criadora, que move a alma nacional rumo ao futuro, que não teme, porque o entrevê glorioso³⁹⁵.

Encerrando a cerimônia, o ministro Jarbas Passarinho retoma insistentemente a cautela em dissociar o encaminhamento das políticas adotadas pelo Ministério da Educação e Cultura e o dirigismo que atribui aos “países totalitários” – fiel, por óbvio, ao discurso do governo que se autorrepresenta como “revolucionário”. Para abordar o tema cultura sem enfrentá-lo, Passarinho adota como subterfúgio uma citação do poeta e acadêmico francês Pierre Emmanuel, a qual caracteriza como “irretorquível”:

Preliminarmente, recuso-me ao que parece fatal destino dos Ministros de Estado: definir a cultura, tentar qualificá-la, para escolher aquela que nos convém. Neste passo, sirvo-me do grande poeta e acadêmico francês, Pierre Emmanuel, de quem Michelet fez presidente da Comissão de Assuntos Culturais do VI Plano da República Francesa. Referindo-se à cultura, diz Pierre Emmanuel: “Esta palavra, depois sobretudo da última guerra, é tomada, cada vez menos, no seu sentido tradicional, ligada ao adjetivo *geral*. A cultura geral sabe-se o que é: é qualquer coisa precisa, tranquila, escolar; em suma, uma bagagem, um conhecimento adquirido. Mas cultura, *tout court*? É uma noção mal definida, a um só tempo incompreensível e elástica, para uns uma quimera política, para outros um perigoso mascaramento da ideologia. A Alemanha nazista teve um Ministro da Cultura; a União Soviética o tem, ainda hoje. Todo o Estado que se interessa pela cultura parece suspeito: o Estado é a Providência, mais (sic) também a ordem, ou melhor, a ordem moral. Seus adversários, do momento em que não detém (sic) o Poder, emprestam-lhe largamente intenções totalitárias”³⁹⁶.

³⁹³ POSSE do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Discurso do Presidente Moniz de Aragão. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar. 1973, Ano 3, nº 9, p. 27.

³⁹⁴ Ibid., p. 30.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

O que servia ao ministro do discurso por ele citado era, por certo, o modo de desviar-se da pecha que se ajustava com perfeição ao regime ditatorial do qual fazia parte e a consequente responsabilização de seus “adversários” por qualquer atribuição de totalitarismo³⁹⁷. Contudo, depois do malabarismo retórico, ao fim de seu pronunciamento, o ministro deixa clara a relação causal que compreende existir entre educação e cultura, no sentido de que seria a primeira que garantiria o “acesso” à segunda, o que denota não se tratar da noção de “cultura geral”, mas daquela que não definiu, a “cultura *tout court*”. Seria essa garantia de acesso, inclusive, o objetivo de uma política de cultura que, nas palavras do Ministro,

[...] deve ser global, ligada a uma concepção de conjunto da sociedade e cuja finalidade última é o “acesso de todos à plenitude da dignidade humana, que não se cessa de conquistar e cuja perspectiva se abre em horizonte sem fim”³⁹⁸.

Referindo-se à publicação do estudo conduzido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu com visitantes de museus na Europa, no bem conhecido livro *O Amor pela Arte*³⁹⁹, o ministro, considerando os resultados apresentados no caso francês, advertia que não se alimentavam aqui “grandes ilusões quanto às dificuldades pertinentes a qualquer projeto de massificação da cultura”⁴⁰⁰. Em

³⁹⁷ Cabe retomar a menção feita no primeiro capítulo desta tese de que o então Ministro do Trabalho Jarbas Passarinho, membro do Conselho de Segurança Nacional, foi signatário do Ato Institucional nº 5, documento que entre suas considerações iniciais afirmava que “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem estar de seu povo estão servindo de meios para combate-la e destruí-la”, razão pela qual “se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária”. Na ocasião, Passarinho dirigiu ao Presidente Costa e Silva a hoje célebre frase: “Sei que a Vossa Excelência repugna, como a mim e a todos os membros desse Conselho, enveredar pelo caminho da ditadura pura e simples, mas me parece que claramente é esta que está diante de nós. [...] Às favas, senhor presidente, neste momento, todos os escrúpulos de consciência”. **Ato Institucional nº 5**, de 13 de dezembro de 1968; **1968**: Ato Institucional nº 5. Personagens: Jarbas Gonçalves Passarinho (Íntegra do voto). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/personas/jarbasPassarinho.html>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

³⁹⁸ POSSE do Prof. Raymundo Moniz de Aragão na Presidência do Conselho Federal de Cultura: Discurso do Presidente Moniz de Aragão. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar. 1973, Ano 3, nº 9, p. 36.

³⁹⁹ Publicado na França, em 1969, cujo título original é: **L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public**.

⁴⁰⁰ PASSARINHO, Jarbas. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, jan./mar. 1973, Ano 3, nº 9, p. 36.

sua argumentação, Passarinho reproduz números extraídos do estudo que indicam a relação existente entre grau de escolaridade formal e o público de museus de arte na França, donde o ministro conclui ser “um indicador precioso e, em consequência, uma diretriz para os homens de governo” a ideia de que “é através da educação que se pode tentar chegar com a cultura às massas”⁴⁰¹. A conclusão é verdadeira se considerarmos certa ideia de cultura, a erudita, fruto do cultivo dos sujeitos – de que trata Bourdieu ao realizar o referido estudo, justamente, nos espaços de consagração da alta cultura, os museus de arte –, e que, por outro lado, as massas seriam desprovidas de cultura.

De fato, o ministro instrumentaliza as conclusões de Bourdieu quando este parece oferecer uma crítica à instituição “museu” que sacraliza obras de arte em meio a um discurso que naturaliza o que é, ao fim e ao cabo, produto do cultivo, do aprendizado, da educação, a que com frequência se denomina “gosto”. A problemática do estudo parece estar justamente nesse paradoxo entre a aparente acessibilidade do museu, disponível a todo e qualquer um, e a sua interdição de fato, na medida em que nem todos desenvolvem os mecanismos que permitem a efetiva apropriação das obras de arte, ou seja, os meios de decifrá-las.

Ao deslocar, simbolicamente, do terreno da economia para o da cultura, o princípio do que as distingue das outras classes – ou, ainda melhor, ao reduplicar as diferenças propriamente econômicas, ou seja, aquelas criadas pela pura posse de bens materiais, com as diferenças criadas pela posse de bens simbólicos, tais como as obras de arte, ou com a busca das distinções simbólicas na maneira de usar tais bens (econômicos ou simbólicos), em suma, ao transformar em dado da natureza tudo o que define seu “valor” [...] –, as classes privilegiadas da sociedade burguesa colocam no lugar da diferença entre duas culturas, produtos da história reproduzidos pela educação, a diferença de essência entre duas naturezas: uma natureza naturalmente culta e uma natureza naturalmente natural. Assim, a sacralização da cultura e da arte, ou seja, a “moeda do absoluto” reverenciada por uma sociedade subjugada ao absoluto da moeda, desempenha uma função vital ao contribuir para a consagração da ordem social: para que os homens de cultura possam acreditar na barbárie e levar os bárbaros a se convencerem interiormente de sua própria barbárie, convém e basta que eles cheguem a se dissimular e a dissimular as condições sociais que tornam possíveis não só a cultura como segunda natureza em que a sociedade reconhece a excelência humana e que se vive como privilégio de nascimento, mas ainda a dominação legitimada (ou, se preferirmos, a legitimidade) de uma definição particular à cultura. E para

⁴⁰¹ Ibid.

que o círculo ideológico fique perfeitamente fechado, basta que aceitem a representação essencialista da bipartição de sua sociedade em bárbaros e em civilizados, como justificação do monopólio dos instrumentos da apropriação dos bens culturais.

Se tal é a função da cultura e se o amor pela arte é exatamente a marca da eleição que, à semelhança de uma barreira invisível e intransponível, estabelece a separação entre aqueles que são tocados pela graça e aqueles que não a receberam, compreende-se que, através dos mais insignificantes detalhes de sua morfologia e de sua organização, os museus denunciem sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão. Nesses lugares santos da arte em que a sociedade burguesa deposita as relíquias herdadas de um passado que não é o seu, [...] tudo contribui para indicar que, à semelhança da oposição entre sagrado e profano, o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana [...]⁴⁰².

Se, por um lado, é clara a conclusão que refuta a cultura erudita como uma espécie de “segunda natureza”, mas, pelo contrário, um processo de assimilação de princípios, não o é a assunção que a forma museu, do modo como é apresentada, para Bourdieu, devesse manter-se como um domínio de distinção, tendo, como solução, a “educação das massas”. De todo modo, o documento que encerra o conjunto publicado no *Boletim* nº 9, o “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, como exposto na seção 2.2.1., mantém o escopo generalista da noção de cultura característico dos documentos oficiais, mas cujos bens simbólicos precisam, de algum modo, tornar-se acessíveis ao “cidadão comum” em nome da “justiça social”. Assim, de um lado, o documento recusa o domínio restrito da cultura erudita, ao afirmar que

Não são mais admissíveis os conceitos [de cultura] que a situam como o produto da criatividade de elites e seu patrimônio. O progresso científico, social e político, alargou-lhe o âmbito, pressupõe a contribuição de todos e exige a partilha de seus frutos pelo maior número⁴⁰³.

Oferece, em seguida, uma conceituação absolutamente inclusiva de cultura – o “somatório das criações do Homem” –, alicerçada por uma assertiva dogmática da teoria criacionista – “no prosseguimento da obra da Criação” –, mas, por outro lado, afirma que, para que o “cidadão comum” possa usufruir a “partilha de seus frutos”, um processo formativo é exigido:

Admitida *lato sensu* como somatório das criações do Homem, no prosseguimento da obra da Criação, todos, a todo tempo, participam de sua formação e desenvolvimento, enquanto a justiça social reclama que os seus

⁴⁰² Bourdieu, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 167-168.

⁴⁰³ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura. Op. cit., p. 58.

benefícios sejam acessíveis ao cidadão comum, e este adequadamente educado para usufruí-los⁴⁰⁴.

Para além da já apresentada análise do sociólogo Gabriel Cohn, interessa-nos apontar, neste momento, as noções que organizam a construção das políticas culturais em nível federal para as quais as políticas municipais de cultura que são objeto desta tese se reportam e reivindicam filiação. Nesse sentido, é importante notar que a despeito de abrir a conceituação com uma noção ampla e generalista de cultura, a noção em operação ao longo do texto denota o caráter progressivo da “formação cultural” – *bildung* – e o processo de especialização que ela engendra.

Na estratégia do desenvolvimento, que é a grande aspiração que comove a alma brasileira e mobiliza a potencialidade nacional, a intensificação das atividades culturais está chamada a representar uma das ações fundamentais. Pois, não bastarão o desenvolvimento econômico, a ocupação dos espaços abertos, a industrialização, o domínio da natureza, a presença competitiva nas relações internacionais, para que o Brasil concretize o ideal de se assegurar numa posição de vanguarda. É necessário que, do mesmo passo, desenvolva uma cultura vigorosa, capaz de emprestar-lhe personalidade nacional forte e influente.

Nesse rumo de concepções e na conformidade de nossa vocação democrática, a Política Cultural entrelaça-se, com áreas de recobrimento, às Políticas de Segurança e Desenvolvimento, e substancialmente significa a presença do Estado, como elemento de apoio e estímulo – que não se confundirá com coerção ou tutela, à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global do desenvolvimento brasileiro.

No contexto da política nacional que visa a edificar uma sociedade aberta e progressista, a difusão da cultura, tornando-a acessível a todos, e a educação, preparando cada um para usufruí-la, formam o binário de forças que promoverão a valorização do homem brasileiro⁴⁰⁵.

A investida da União no território da cultura se apresenta oficialmente, portanto, como um dos pilares que sustentam sua política desenvolvimentista, com vistas a lhe granjear uma “posição de vanguarda” no cenário internacional. Nesse sentido é que se faz necessária a constituição de uma Política Nacional de Cultura – assumidamente entremeada com as Políticas de Segurança e Desenvolvimento – a qual o documento define como:

[...] o conjunto de diretrizes do Governo Federal, que visam a conservar o patrimônio cultural – constituído das tradições históricas e dos hábitos e costumes estratificados; das criações artísticas e literárias mais representativas do espírito criador brasileiro; das realizações técnicas e científicas de especial significação para a humanidade; das cidades,

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 59.

conjuntos arquitetônicos e monumentos de significação histórica, artística, cívica ou religiosa; das jazidas arqueológicas; das paisagens mais belas ou típicas do território pátrio; das idéias e ideais partilhados pelos brasileiros – de forma a incentivar a atualização de nosso potencial criativo, em todos os setores da cultura, e a adequada divulgação das manifestações e dos resultados dessa criatividade; assim como a promover estudos e pesquisas sobre o homem e a sociedade brasileiros, a educação para a compreensão, o apreço e a contribuição à cultura nacional⁴⁰⁶.

Como se vê, o espectro encampado por uma ideal *Política Nacional de Cultura* para o CFC é muito mais amplo do que nos fazia crer a análise de Cohn em seu já citado artigo⁴⁰⁷, no qual a restringiu à conservação do patrimônio cultural, eliminando a promoção de “estudos e pesquisas sobre o homem e a sociedade brasileiros”, a espécie de educação formativa para a cultura nacional proposta, além da explicitação do que o conselho entendia por “patrimônio cultural”, que compreendia desde as “tradições históricas e dos hábitos e costumes estratificados” às “ideias e ideais partilhados pelos brasileiros”. Cumpre notar também que os três objetivos básicos enunciados no documento – (i) a *preservação do patrimônio cultural*, (ii) o *incentivo à criatividade* e (iii) a *difusão das criações e manifestações culturais*⁴⁰⁸ – parecem ter sido particularmente observados para a construção do *Plano de Ação Cultural* da FCC apresentado ao MEC naquele ano, bem como, conseqüentemente, para as ações desenvolvidas nos anos que se seguiram e que veremos nas seções subsequentes. Por fim, arrematando o caráter educativo que permeia a proposta das “Diretrizes”, o documento enuncia que o terceiro objetivo, a “difusão cultural”, comporta um aspecto de “democratização da cultura”, que seria alcançado “pela apresentação, ao povo, pelos meios modernos de comunicação de massa, das suas manifestações em todos os setores”⁴⁰⁹.

A estes objetivos somar-se-á a tarefa da educação, a de preparar o homem brasileiro para a participação nos benefícios da cultura, incluindo-se o estudo desta em todos os níveis da educação sistemática, como previsto na legislação vigente⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 60.

⁴⁰⁷ COHN, Gabriel. Op. cit., p. 92.

⁴⁰⁸ DIRETRIZES para uma Política Nacional de Cultura. Op. cit., p. 60.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 61.

⁴¹⁰ Ibid..

2.2. TECNOCRATAS, ARISTOCRATAS E BAROCRATAS: A PRIMEIRA DÉCADA DA FCC ATRAVÉS DE SEUS GESTORES

Se no plano político, o período compreendido entre os anos de 1971 e 1983, na cidade de Curitiba, é marcado por certa homogeneidade, em virtude da já referida sucessão de prefeitos pertencentes ao mesmo grupo político alinhado ao governo militar, é preciso verificar ainda se no plano da FCC, a partir de 1973, essa manutenção significa, necessariamente, continuidade. Muito embora os discursos proferidos pelos gestores municipais sugiram o prosseguimento e, sobretudo, a manutenção do projeto urbanístico e de seus principais programas, parece haver, ao menos no caso específico das políticas de cultura levadas a cabo pela Fundação Cultural de Curitiba, variações significativas diretamente relacionadas às diretorias executivas e seus respectivos perfis. Nesse sentido, traçarei, nesta seção, uma periodização das ações empreendidas pela FCC em sua primeira década de atuação a partir de suas diretorias, que não correspondem exatamente aos períodos dos mandatos dos prefeitos. Por óbvio, a manutenção do grupo de Jaime Lerner no Poder Executivo Municipal ao longo de três mandatos permitiu também a permanência e o aproveitamento dos gestores daquela autarquia na passagem de uma gestão a outra na prefeitura.

A primeira fase da FCC, a dos “Tecnocratas”, corresponde à presidência de Alfred Willer e compreende o intervalo entre 23 de março de 1973, durante a primeira gestão do prefeito Jaime Lerner, e 5 de maio de 1976, já decorridos quase um ano e dois meses da gestão do prefeito Saul Raiz. A gestão do arquiteto e engenheiro civil Alfred Willer – formado pela Universidade Federal do Paraná, com mestrado em Arquitetura pelo University College London e integrante do grupo de formandos do curso de Arquitetura da UFPR que acompanhou as discussões e lutas pela aprovação do “Plano Preliminar de Urbanismo” desenvolvido pela Serete, como exposto em nosso primeiro capítulo –, foi marcada pela manutenção do domínio do IPPUC sobre as ações da prefeitura também no plano cultural, com vistas a implantar o novo Plano Diretor da cidade, e sustentada, portanto, pelo ideário que conjuga a preservação do patrimônio histórico-arquitetônico e a animação cultural da cidade.

A segunda, a que denomino a fase dos “Aristocratas”, corresponde à presidência de Ennio Marques Ferreira, no período compreendido entre 5 de maio de 1976, depois do obscuro episódio de renúncia coletiva da primeira diretoria executiva, e 30 de março de 1979, durante a gestão do prefeito Saul Raiz. O engenheiro de formação Ennio Marques⁴¹¹ detinha um extenso currículo que incluía a direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura, entre 1961 e 1969, durante a gestão do governador Ney Braga, e a atividade pioneira no comércio de arte moderna no Paraná, com a criação da Galeria Cocaco, em 1957. À época do convite para presidir a FCC, em 1976, Ennio trabalhava no setor de Cooperativismo da Secretaria da Agricultura do Estado, mas fazia parte, desde 1973, do conselho deliberativo da FCC. A gestão de Ennio é marcada pela especial atenção e incremento das ações ligadas às artes visuais, como o denotam as atividades do Museu Guido Viaro e a instituição da Mostra Anual da Gravura Cidade de Curitiba, em 1978, evento que está na origem da criação do próprio Museu da Gravura, na gestão seguinte. Essa segunda fase nos parece dedicada à construção e consolidação de certo status de “elevação” aos assuntos da cultura promovidos pela ainda jovem FCC, por muitos considerada, de acordo com Ennio, “uma invenção geradora de superfluidades lúdicas ou de meras amenidades artísticas” cujo conceito “requeria ser revertido e definitivamente apagado”⁴¹².

A terceira, a fase dos “Barocratas”, presidida pelo publicitário Sérgio Mercer, de 30 de março de 1979 a 30 de março de 1983, marca o retorno de Jaime Lerner à Prefeitura de Curitiba e, com ele, a retomada das estratégias de “animação cultural” da cidade. Assumidamente sem “grandes projetos” ou planos, o homem de comunicação convocado por Lerner para sua segunda gestão acusa também a “visão um pouco publicitária da coisa, meio mercadológica” que objetivava atingir o maior público possível com suas ações. A gestão é marcada por eventos como as “Parcerias Impossíveis”, no Teatro do Paiol, e o “1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte”, com programação

⁴¹¹ Ibid. Neto de João Cândido Ferreira, ex-presidente do Estado, e filho do professor João Cândido Ferreira Filho, Secretário de Estado da Agricultura durante o governo de Clotário Portugal e interventor provisório do Paraná na década de 1940.

⁴¹² FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. In: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba, vol. 23, nº 114, dez. 1996, p. 145.

que ocupou as várias unidades da FCC. Conhecido pela profunda dedicação à vida boêmia, o núcleo diretor da FCC, formado nesta segunda gestão de Lerner na prefeitura, era, por essa razão, jocosamente denominado “barocrata”⁴¹³, pelo pintor, galerista e crítico de arte Jorge Carlos Sade, em sua coluna semanal no jornal *O Estado do Paraná*, conhecida pela mordacidade e, portanto, não por acaso intitulada “Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode”. Sade foi também o responsável pela alcunha que a FCC carrega até os dias de hoje: “FuCuCu”⁴¹⁴.

A seguir, apresento um quadro que ilustra a sequência de gestões municipais da ARENA na prefeitura de Curitiba e os respectivos integrantes de suas diretorias executivas, bem como os membros dos conselhos deliberativos⁴¹⁵. Em virtude da referência que será feita adiante, apresento também a estrutura que sucede os arenistas, entre os anos de 1983 e 1988, quando a prefeitura municipal é ocupada pelo PMDB.

⁴¹³ MERCER, Sérgio. Depoimento. In: *Ibid.*, p. 160.

⁴¹⁴ SADE, Jorge Carlos. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 04 mai. 1979. Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

⁴¹⁵ CURITIBA. **Decreto nº 254**, de 23 de março de 1973. Nomeação da diretoria executiva [Presidente da FCC: Alfred Willer]; CURITIBA. **Decreto nº 211**, de 5 maio de 1976; CURITIBA. **Decreto nº 212**, de 5 maio de 1976; CURITIBA. **Decreto nº 305**, de 3 de junho de 1976. Nomeação da diretoria executiva [Presidente da FCC: Ennio Marques Ferreira]; CURITIBA. **Decretos nº 490, 491 e 492**, de 30 de março de 1979. Nomeação da diretoria executiva [Presidente da FCC: Sérgio Mercer]; CURITIBA. **Decreto nº 164**, de 15 de abril de 1983; CURITIBA. **Decretos nº 183 e nº 184**, de 19 de abril de 1983. Nomeação da diretoria executiva [Presidente da FCC: Carlos Frederico Marés].

**QUADRO 5 – CRONOLOGIA DE PREFEITOS E GESTORES DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
(CONTINUA)**

Prefeito	ARENA					PMDB				
	Jaime Lerner 15 mar. 1971 14 mar. 1975		Saul Raiz 15 mar. 1975 14 mar. 1979		Jaime Lerner 15 mar. 1979 14 mar. 1983	Maurício Fruet 15 mar. 1983 31 dez. 1985	Roberto Requião 1º jan. 1986 31 dez. 1988			
Presidente FCC	Alfred Willer		Ennio Marques Ferreira		Sérgio Mercer	Carlos Frederico Marés				
Diretor Executivo / Diretora Executiva	Aramis Millarch	Maria Elisa Ferraz de Carvalho	Vinícius Coelho	Angel Walter B. Acho	Lamartine V. Braitchbach	Ernani L. Buchmann	Lúcia Maria G. Camargo	Glauco Souza Lobo	Paulo César L. Botas	Iáscara A. A. Varela
Diretor Administrativo e Financeiro / Diretora Administrativa e Financeira	Constantino B. Viaro		Lamartine V. Braitchbach	Nátália de Oliveira Silva		Constantino B. Viaro	Cláudio G. Fajardo	Jussara Valentini		
Conselho Deliberativo	Aroldo Murá Gomes Haygert					Estela Sandrini	Jacintho Torres	Elias Abrão		
	Eduardo Rocha Virmond	Jaime Guelmann		Margarita Elizabeth Pericás Sansone		Jussara Valentini	Olga Wollrath Oliva	Elvo Benito Damo		
	Ennio Marques Ferreira	Alceu Schwab	José Adolfo Barbosa		Maurício Brik	Sérgio Roberto Ferreira Ritzmann	Manoel Eduardo Alves Camargo e Gomes			
	Newton Freire-Maia					Plínio Marchini	Waldomiro Baptista Júnior	Ubaldo Martini Puppi		

	Edvaldo Labatut	Sérgio José Ferreira de Souza	Zbigniew Henrique Morozowicz
Diretora de Patrimônio Cultural			Regina Wallbach

FONTE: Adaptado de BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 114, dez. 1996, p. 139-180.

2.3.1. A Tecnocracia a serviço da Animação da Cidade

O período que corresponde à presidência do arquiteto Alfred Willer frente à Fundação Cultural de Curitiba, entre 23 de março de 1973 e 5 de maio de 1976, comporta o momento das drásticas alterações físicas ocorridas na cidade de Curitiba no esforço de implantação do Plano Diretor idealizado pelo IPPUC. Nada mais adequado, portanto, que o braço cultural desse plano fosse encampado, justamente, por alguém que tivesse completo domínio dos objetivos vislumbrados pelo Instituto: a animação cultural da cidade, da nova cidade de Curitiba. A presidência da FCC foi o terceiro “envolvimento profissional” do arquiteto Alfred Willer com a cidade: a primeira, ainda estudante de arquitetura, em 1963, ao participar da equipe do arquiteto Gustavo Gama Monteiro no replanejamento do Centro Cívico; a segunda, diretamente envolvido com obras públicas, convidado pelo prefeito Ivo Arzua a assumir a diretoria técnica da COHAB-CT, a Companhia de Habitação de Curitiba, de 1965 a 1967, período em que foram implantados os primeiros conjuntos habitacionais de Curitiba; e a terceira, como diretor-presidente da FCC⁴¹⁶. Sua atuação anterior no campo cultural, propriamente, parece ter se restringido à já referida participação na diretoria da Sociedade Pró-Música de Curitiba⁴¹⁷.

⁴¹⁶ WILLER, Alfred. Op. cit., 1991, p. 127-128.

⁴¹⁷ Na dissertação de Mestrado de Melissa Anze, sobre a Sociedade Pró-Música de Curitiba, há uma breve menção a Alfred Willer, cujo sobrenome foi erroneamente transcrito de uma citação em entrevista como “Mueller”: “O vínculo entre a SPMC [Sociedade Pró-Música de Curitiba] e a FCC, além de apontar para a guinada das políticas públicas para o fomento da música na capital, revela também mais uma das linhas constituintes da rede de relações da intelectualidade curitibana para o desenvolvimento da música erudita local. Segundo depoimento do casal Eduardo e Henriqueta Duarte, o fundador da FCC, Alfred Mueller [sic], foi também um dos diretores da SPMC, enquanto sua esposa,

É o próprio Alfred Willer quem aponta a ascendência da gestão municipal sobre as ações da FCC. De acordo com seu primeiro diretor-presidente, “a Fundação Cultural concentrou sua atuação em dois objetivos que faziam parte da gestão Jaime Lerner: animação da cidade e descentralização da cultura”⁴¹⁸. Lídia Dely, funcionária do IPPUC que passa a assessoria do prefeito e se envolve diretamente nos assuntos da Fundação – participando do projeto de reformulação das feiras de artesanato, junto a Julieta Reis, em 1974, e ao assumir a coordenação da Casa Romário Martins, em 1975 –, enuncia o modo como a Fundação Cultural de Curitiba encampa a função de “instrumento para o desenvolvimento urbano da cidade, da qualidade de vida da cidade”:

O IPPUC era o órgão de planejamento, a URBS o órgão executivo, o que construía, que contratava obras. E a *Fundação Cultural, dava vida à obra instituída*. Para dar um exemplo: todos os parques criados tiveram um projeto de animação, de ocupação. A preservação de edifícios históricos era feita juntamente com o IPPUC, sempre. O IPPUC fazia o levantamento físico e a Fundação Cultural o projeto de ocupação. Isso também em relação aos programas de bairros, de descentralização da cultura. Também eram feitos juntos com o IPPUC. Acho que era aí que se sustentava a originalidade do nosso trabalho. Os nossos objetivos, bem definidos, eram quatro: estímulo às artes e criatividade, a descentralização da cultura (programa nos bairros), animação da cidade e preservação do patrimônio histórico, o estímulo ao estudo da memória da cidade⁴¹⁹.

A metodologia de trabalho centralizada nas atividades desse pequeno grupo é também explicitada por Dely:

E de onde vinham os critérios, as referências para todo esse trabalho? Primeiro, tinha um pessoal de gabarito, que era o Constantino Viaro, o Aramis Millarch, o próprio Alfredo [sic] Willer, todos muito preparados. Também a Maria Elisa Ferraz de Carvalho, Abrão Assad, o próprio conselho da Fundação Cultural. A gente estava sempre de olho na cidade, um pouco com a experiência do próprio IPPUC, claro – arquitetos, urbanistas, economistas, sociólogos, todos com os pés fincados na cidade. Por isso a gente carrega essa característica de “fazedores”; a gente consegue tirar do papel, não deixa muito nos projetos. Via uma casa: “ela precisa ser tombada”. “Aquela região precisa ser preservada” ou “precisamos ocupar

Marli Mueller [sic passim], foi membro da comissão artística da entidade. Foi Alfred Mueller [sic passim] quem possibilitou o funcionamento da SPMC, durante muitos anos, dentro das dependências da FCC, primeiramente na sede da instituição na Praça Garibaldi, e depois no Solar do Barão, na Rua Carlos Cavalcanti”. ANZE. Melissa. Op. cit., p. 39; 137-138.

⁴¹⁸ WILLER, Alfred. Op. cit, 1991, p. 136-137.

⁴¹⁹ DELY, Lidia Maria Bindo. Op. cit., 1991, p. 176, grifos meus.

essa praça”. Assim, todo nosso trabalho de artes, teatro, tudo isso usando valores locais, pesquisas, busca de depoimentos, exposições, edições⁴²⁰.

Nas palavras de Willer, ele e sua equipe foram “quase atropelados pelo dinamismo da prefeitura e do IPPUC em criar novos espaços, através da recuperação de casarões desapropriados antes que fossem demolidos ou comprometidos”⁴²¹. A implantação de novos parques, como o da Barreirinha e o Barigui, e seus programas de animação também entram na conta do primeiro diretor-presidente da FCC. Data, efetivamente, dessa primeira gestão da Fundação, a criação de grande parte dos equipamentos culturais municipais até hoje existentes na cidade – ainda que alguns tenham tido suas atividades suspensas por algum período, ou mesmo desfiguradas –, todos seguindo o método da “reciclagem”: o Centro de Criatividade de Curitiba, restaurado conforme projeto do arquiteto Roberto Gandolfi e inaugurado em 26 de novembro de 1973; a Casa Romário Martins, restaurada conforme projeto do arquiteto Cyro Corrêa e inaugurada em 14 de dezembro de 1973; o Museu Guido Viaro, com projeto arquitetônico de Júlio Pechmann, inaugurado em 19 de março de 1975, a partir da estrutura remanescente de um prédio de apartamentos semidemolido para o alargamento da Rua Augusto Stelfeld; e a Cinemateca, em 23 de abril de 1975, ocupando também as dependências do Museu Guido Viaro. A tarefa de recuperação de edifícios históricos para fins culturais incluiu, literalmente, a “arrumação” da própria casa: a FCC passou da situação improvisada “numa salinha” contígua à antessala do Salão Nobre do Palácio 29 de Março, sede da prefeitura municipal, para uma casa alugada na Rua Lysímaco Ferreira da Costa, nas proximidades da prefeitura, ainda em 1973, até a ocupação da sede definitiva – um casarão na Praça Garibaldi, o Solar da família Wolff, em pleno Setor Histórico de Curitiba. Mais um exemplar das obras de “reciclagem” de edificações históricas, a nova sede da FCC foi inaugurada em grande estilo, em 6 de março de 1975, com seresta do cantor Silvio Caldas, além do evento denominado “Arte na Cidade”, com exposições de arte, conferências e até uma intervenção artística do artista paulistano Marcello Nitsche no Parque São Lourenço.

⁴²⁰ Ibid., p. 180.

⁴²¹ WILLER, Alfred. Op. cit., 1991, p. 136.

É, entretanto, num trecho de depoimento em que faz referência a seu período como diretor técnico da COHAB-CT que os posicionamentos de Willer frente ao tema “cultura” se tornam mais claros. Em 1981, ao fazer uma pesquisa com os moradores de um de seus projetos habitacionais da década de 1960, na Vila Oficinas, como parte de seu mestrado na Inglaterra, constatou que os moradores “tinham dificuldade de assimilar a linguagem das casas, principalmente os chalés com sótão”⁴²² – uma tentativa do arquiteto de “criar uma arquitetura genuinamente paranaense, principalmente curitibana”⁴²³. Para Willer, a relutância tinha um fundamento cultural e ocorria porque seus habitantes “não gostavam de ser identificados pelas suas raízes rurais, queriam assumir a condição de habitante urbano”⁴²⁴.

A linguagem da casa era muito rural para esse desejo deles. Queriam um telhado plano, com pouca inclinação, com bastante concreto, esquadrias e portões de ferro. Toda essa história de madeira e sótão habitado lembrava demais as raízes rurais⁴²⁵.

Em seguida, Willer conclui, estabelecendo uma relação direta entre as classes sociais e o reconhecimento e valorização de suas origens e tradições:

Por tudo isso, acho difícil a aceitação nessa faixa social de uma linguagem arquitetônica mais regional. À medida que o poder aquisitivo aumenta, aumenta o valor dado a essas origens. Mas as pessoas passam por uma fase em que querem assimilar uma linguagem da classe economicamente superior. Somente depois de atingirem certa *segurança cultural* é que vão dar valor àquilo que antes desprezavam. A prova disso é que as casas antigas, recicladas em Curitiba, pertencem todas à classe média alta ou à administração pública. Difícilmente nós encontramos alguém das camadas populares, preocupado com esse tipo de coisa⁴²⁶.

A cultura como *bildung*, como processo de formação, aparece, portanto, mais uma vez, em meio ao discurso de animação cultural e conservação do patrimônio, e, desta vez, explicitamente relacionado à condição social dos cidadãos. A leitura dos fatos feita por Willer é explícita: o padrão cultural vislumbrado é aquele das classes médias, sobretudo altas. Considerando essas afirmações, a disposição em *educar a população para a cultura* expressa

⁴²² Ibid., p. 134.

⁴²³ Ibid., p. 131.

⁴²⁴ Ibid., p. 134.

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ Ibid., p. 134-135, grifos meus.

pelo Plano de Ação Cultural produzido no início dessa gestão não pode ser desprezada. Contudo, o fato dos antigos casarões que eram alvo das ações de “reciclagem” da prefeitura não terem como proprietários membros das “camadas populares” não parece uma mera questão de falta de reconhecimento do possível valor cultural desses exemplares arquitetônicos, quanto de um real impedimento econômico e social, que mantém esses bens, pela via do poderio econômico ou da herança, nas mãos das elites.

De modo ambíguo, quando o assunto retorna ao campo da cultura *stricto sensu*, como relacionada “às artes”, o discurso que não reconhece a necessidade de aquisição de certos códigos e princípios de linguagem como formadores do aparato de recepção artística volta a operar.

A música foi uma área privilegiada na época, porque a Fundação Cultural queria estimular o interesse pela música clássica. Eu não concordo com a ideia de que a música clássica é elitista. Elitismo é querer nivelar por baixo o tipo de cultura que nós achamos ideal para as camadas populares. Elitismo é a Rádio Estadual acabar com o programa de música clássica, substituindo-a por música popular de terceiro nível. Eu acredito que a população tem direito a todos os tipos de manifestação cultural. Como na época não tínhamos orquestra sinfônica em Curitiba, a Fundação Cultural participou da criação da Camerata Antiqua, uma iniciativa do maestro carioca Roberto de Regina e da cravista Ingrid Seraphim, de Curitiba. Com ajuda da Fundação divulgou a música medieval e barroca e foi surpreendente sua aceitação, especialmente pelas novas gerações⁴²⁷.

Em outros momentos, como na fala da segunda diretora executiva da FCC, Maria Elisa Ferraz Carvalho – que mais tarde se tornaria Paciornik –, surgem os repisados estereótipos sobre o público de Curitiba e seu suposto refinamento cultural, ligando, inclusive, tal disposição, às “origens europeias”:

O público de Curitiba é exigente. A origem europeia fala muito alto junto com o senso de profissionalismo. O curitibano não engole qualquer bobagem, qualquer teatro. Há alguns dias, a Maria Pompeu esteve aqui dizendo que aqui a plateia é fria. A plateia não é fria quando o espetáculo é bom. Mas o curitibano tem muita consciência de profissionalismo e não engole qualquer coisa. Dizem que ele é devagar, que assimila as coisas lentamente como, por exemplo, essas posturas inovadoras que nós tivemos⁴²⁸.

Na prática, para que essa assimilação acontecesse, até mesmo um ônibus denominado “Curitiba para os Curitibanos” foi colocado em circulação

⁴²⁷ Ibid., p. 140.

⁴²⁸ PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz. Op. cit., 1991, p. 171.

para mostrar e explicar as mudanças físicas que estavam ocorrendo na cidade à própria população⁴²⁹. Para além da criação dos espaços culturais e mesmo da *Camerata Antiqua*, em 1974, o número de promoções realizadas não apenas nesses espaços, mas também em parques, praças e igrejas em diversos bairros da cidade é, de fato, muito expressivo. Não nos cumpre aqui elencar toda essa programação, contudo, nos parece lícito afirmar que a variedade que caracterizava tais promoções mesmo antes da criação da FCC, como vimos no capítulo 1, permanece, suscitando até mesmo, por parte do conselho, a preocupação em realizar um melhor estudo da programação para o ano de 1974⁴³⁰. O episódio a seguir relatado por Maria Elisa Paciornik nos dá certa medida do modo como as ações continuavam a ser programadas pela Fundação, além de ilustrar como concepções distintas se mantinham em jogo.

Um belo dia, houve algo interessante. Alguém do SENAC descobriu umas fotos e relatórios sobre concursos que ocorreram em Curitiba por volta de 1950, concursos de bolos e tortas. Num minuto eu achei que isso era basicamente a nossa cultura alemã, de chá, austríaca, de comer o café com torta, com bolo. E pensamos em fazer no Centro de Criatividade, no aniversário da cidade. E teve um episódio engraçado. Um dos membros da Fundação era o arquiteto Alfred Willer. E ele, muito purista, uma pessoa de alto gabarito e quando eu falei que íamos fazer um concurso de bolo ele teve um ataque, enlouqueceu. Eu tentava colocar para ele que era nossa cultura, que a comida faz parte da nossa cultura. Bolos e tortas têm a ver conosco. E tive dificuldades.

Depois encontrei com o prefeito numa conversa que tive com ele, expliquei que tinha a história e que eu achava que podia fazer um belo de um concurso. Aí ele me disse: “deixe que eu vou falar”. Ele foi conversar com o Willer e explicou que “nós vamos fazer maquete *naïf* (ingênuo, primitivo em francês)”. Aí o Willer concordou. E fizemos. No primeiro ano quem ganhou foi o Abrão Assad, que fez com a mulher dele uma réplica do teatro do Paiol, em pão-de-ló. Todos fizeram réplicas de coisas interessantes que eles achavam pela cidade. Foi um trabalho fantástico. Réplicas da Rua XV, Rodoferroviária⁴³¹ ...

O desfecho diante do impasse provocado pelas diferentes acepções de cultura utilizadas pelos membros da diretoria executiva da FCC – a formação cultural evolutiva de Willer contra a cultura como somatório de tudo o que é produzido “por todos, todo o tempo” de Paciornik – acontece com a intervenção apaziguadora do prefeito Jaime Lerner, que encontra uma brecha entre uma e

⁴²⁹ Ibid., p. 163.

⁴³⁰ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 14 – Reunião realizada no dia 28 ago. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

⁴³¹ PACIORNIK, Maria Elisa Ferraz. Op. cit., 1991, p. 169-170.

outra concepção, ainda que pela via do mau gosto. O episódio é também instrutivo por externar uma postura característica de Lerner como gestor, certo modo de conjugar diferenças sem produzir embates diretos com quaisquer dos lados.

É preciso frisar que os fatos e posicionamentos aqui apresentados em nada diminuem o esforço hercúleo desse grupo capitaneado por Jaime Lerner, em sua primeira gestão, ao intervir nos assuntos da “cultura da cidade”, quaisquer fossem as motivações. Contudo, diante do exposto, cumpre observar a recorrente obliteração do “real” público da cidade – os cidadãos curitibanos, habitantes de todos os bairros –, em favor de um ideal – o público citadino, capaz de apreciar o *footing* na Rua das Flores, os espetáculos do Teatro do Paiol, os concertos de música barroca e renascentista da *Camerata Antiqua* e mesmo as ações mais prosaicas como o inusitado concurso de bolos confeitados vestidos de “maquetes naif”, do qual participam os integrantes da cúpula da prefeitura, exaltando seus próprios feitos, mesmo que de modo duvidoso. Isso, para não mencionar o entusiasmo com “nossas origens europeias”, “nossa cultura alemã e austríaca” de comer “chá com bolo”.

Fazendo referência aos moradores do conjunto habitacional projetado por Willer na Vila Oficinas, no ano de 1974, apenas a título de informação, foram registradas naquela localidade, quatro ações da FCC: uma sessão do programa “Cinema nas Praças e Bairros”; uma apresentação da peça “Lá”, no “Caminhão-Teatro”; uma apresentação do teatro-musical “Cidade Sem Portas”; e uma apresentação do auto “Momento de Natal” na “Programação nos Pontos de Encontro”. A *Camerata Antiqua*, por sua vez, no segundo semestre de 1974, momento de sua criação, fez duas apresentações fora de Curitiba – na Igreja Luterana, em Brusque, SC, e na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, esta última gravada em vídeo e exibida na TV Educativa –, duas apresentações no Teatro do Paiol e em três igrejas de Curitiba: na Igreja da Ordem, localizada no Setor Histórico, na Igreja de São Paulo, no bairro de Uberaba e na Igreja de Santana, no bairro de Abranches.

2.3.2. A Aristocracia das Artes Visuais

Ennio Marques Ferreira foi o primeiro dirigente da FCC cuja atuação pregressa no campo cultural da cidade pode ser caracterizada como especializada, sobretudo na área de artes visuais. O “pintor, desenhista, crítico de arte, administrador e animador cultural”, de acordo com o *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, da crítica de arte paranaense Adalice Araújo⁴³², antes de ocupar o cargo de diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Esporte e Cultura do Estado do Paraná, de 1961 a 1969, e contribuído significativamente para o movimento de modernização das artes visuais nestas paragens, havia também feito história com “a primeira galeria de Curitiba a trabalhar em nível profissional com Arte moderna no Paraná”⁴³³. A galeria, cuja origem foi uma “pequena e modesta loja de molduras” inaugurada em 1955, se transforma, em 1957, com a substituição do antigo sócio, na Galeria Cocaco de Arte Ltda., que mantinha um acervo de cerâmica popular e objetos artesanais, bem como a atividade de confecção de molduras. A Cocacopromovia, sobretudo, exposições temporárias consideradas “de alto nível” para os padrões locais⁴³⁴. Segundo Adalice Araujo, em matéria publicada em 1959, o pintor “Guido Viaro afirmava que ‘a Cocaco nasceu para iniciar os moços e não para glorificar os velhos’”, reiterando seu espírito modernizador. Ainda de acordo com a crítica,

[A Cocaco] era simples, mas inovava em matéria de bom gosto – o que era totalmente inusitado no comércio de Curitiba. Bastaria observar o que há de *kitsch* ainda hoje em nossas vitrines para imaginarmos o que acontecia na década de 1950⁴³⁵.

A Cocaco formaria, ainda, um núcleo de artistas visuais, como Alcy Xavier, Paul Garfunkel, Fernando Velloso, Paulo Gnecco e Werner Jehring, além do influente pintor Loio Pérsio, responsável pela exposição inaugural da

⁴³² FERREIRA, Ennio Marques. **Artes na Web**. Disponível em:

<<http://www.artesnaweb.com.br/index.php?pagina=home&abrir=arte&acervo=1505>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

⁴³³ ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006, p. 86.

⁴³⁴ Id., *ibid.*

⁴³⁵ Id., *ibid.*

galeria, e intelectuais, como Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa e Athos Velloso⁴³⁶, que ali se reuniam para discutir os rumos da arte local e se tornaram referência do chamado “Movimento de Renovação das Artes Plásticas no Paraná”. É com esse estofo e o reconhecimento dos artistas locais que Ennio chega à presidência da FCC, convidado pelo prefeito Saul Raiz, a quem faz alusão na passagem a seguir.

Naquele singular encontro com o prefeito, procurou ele demonstrar que a Fundação Cultural havia sido gerada por seu antecessor como uma corajosa opção de criatividade, dentro da nova filosofia de atuação pública municipal. Como entidade da administração indireta, encarregada de propor e executar a política cultural da Prefeitura ela tinha de continuar se impondo e crescendo em um chão ainda não inteiramente preparado para aceitá-la integralmente. Por outro lado, ao ser instituída, representava a Fundação algo considerado, por muitos, uma invenção geradora de superfluidades lúdicas ou de meras amenidades artísticas, conceito esse que requeria ser revertido e definitivamente apagado. A cultura da cidade, segundo ele, precisava da nossa ajuda⁴³⁷.

As unidades em funcionamento sob a administração da FCC durante a gestão de Ennio Marques são a Sede da Praça Garibaldi, a Casa Romário Martins, o Centro de Criatividade, o Teatro do Paiol, o Museu Guido Viaro, com Cinemateca e Ateliê, o Teatro Universitário de Curitiba, na passagem subterrânea da Galeria Júlio Moreira, o Teatro do Piá, o Circo Chic-Chic, os chamados “estacionamentos infantis” – o Bondinho da Rua das Flores e o Trenzinho do Parque Barigui – , as Bibliotecas Infantis, a Camerata Antiqua, além dos projetos iniciais do Museu de Arte Sacra e da orquestra Harmônicas de Curitiba. Embora afirme reconhecer e dar continuidade aos objetivos já definidos pela FCC, Ennio Marques admite que ambicionava “realizar outras coisas, inclusive alguma coisa de âmbito nacional”⁴³⁸, o que efetivamente faria, como logo o veremos. Dois aspectos da atuação de Ennio Marques, entretanto, merecem destaque nesse esforço por reconhecer as particularidades das diferentes gestões que aqui empreendemos: o primeiro, que afirma não preocupar-se em revelar, por não ter aspirações políticas⁴³⁹, é a relutância em ter o Carnaval entre as atribuições da FCC, e a segunda, o empenho em

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. Op. cit., 1996, p. 145.

⁴³⁸ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. Op. cit., 1991, p. 156.

⁴³⁹ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. Op. cit., 1996, p. 151.

promover ações especializadas na área de artes visuais, até então inexistentes. Trata-se de uma mudança importante no que diz respeito ao tratamento reservado às artes visuais nesta gestão.

Curitiba tem mesmo essa vocação cultural, mas uma vocação que não é, por exemplo, a de fazer carnaval. Eu acho que Curitiba, em termos de carnaval, poderia ser a cidade que atrairia turistas inclusive como a cidade que não tem carnaval. Eu respeito perfeitamente todas essas pessoas que estão envolvidas com o carnaval, mas é tão pouca gente, e que não sensibiliza o público da cidade. Por isso, na época em que eu estava na Fundação como diretor presidente, sempre fiz força para que a Prefeitura *não* nos entregasse a parte do carnaval, porque eu achava que era uma manifestação cultural não propriamente do curitibano. Era uma coisa que vinha de fora, que não tinha raízes na cidade. Naquela ocasião, não me parecia que o carnaval fosse uma coisa tão importante que devesse ser levada a sério como outras de que a cidade tinha necessidade. Eu acho que em matéria de carnaval a Prefeitura podia substituir os gastos que faz com desfiles por bailes nos bairros. Acredito que isso seja mais interessante para o público que um desfile⁴⁴⁰.

Não deixa de ser curioso o argumento de que o Carnaval se tratava de uma manifestação vinda “de fora”, ao mesmo tempo em que se reforçam tradições de imigrantes italianos, alemães e ucranianos, por exemplo, como autenticamente curitibanas. No frigar dos ovos, isto corresponde a afirmar que estaríamos mais próximos dos europeus do que dos próprios “brasileiros”.

O próximo passo deixa claro que o fato de ter ou não público não era um fator determinante para a decisão de se investir ou não em alguma atividade. Se, por um lado, entre os argumentos para o abandono do carnaval à própria sorte estava o pouco interesse que despertava na população, de acordo com Ennio Marques, o pouco interesse suscitado pela gravura entre os artistas paranaenses, na década de 1970, demandou uma atitude oposta por parte da FCC: investimento na difusão da linguagem entre os artistas e o público em geral. Nada deixa mais claro que se trata de uma *escolha* entre uma e outra manifestação: o carnaval, de feições populares, ou a gravura, que apela ao refinamento artístico. De todo modo, as escolhas do novo diretor-presidente da FCC inauguram um novo campo de possibilidades para o desenvolvimento das artes visuais na cidade, bem como de seus artistas. A total liberdade com que os gestores municipais encaravam as artes visuais até esse momento dá lugar

⁴⁴⁰ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. Op. cit., 1991, p. 155-156, grifo meu.

à especialização. Além do trabalho que já se desenvolvia nos ateliês de pintura e restauro do Museu Guido Viaro, o lance decisivo para a divulgação, desta vez, da gravura, ocorre em 1978, como relata Ennio Marques:

Foi, então, em 1978, que, sentindo que uma das vertentes das artes plásticas, a gravura, não recebia muita atenção dos artistas paranaenses, nós resolvemos fazer alguma coisa para atrair a atenção do artista, do público, do produtor e do consumidor de arte, para a gravura. Nós achávamos, ainda hoje acho, que devem ser valorizadas algumas unidades que têm uma certa especialização, que havia necessidade de suprir certas coisas que aqui não existiam na época. Por isso a preocupação da Fundação era cuidar da gravura⁴⁴¹.

Neste sentido, foi realizada a 1ª Mostra Anual da Gravura da Cidade de Curitiba, da qual nos ocuparemos no último capítulo desta tese. No que concerne à música, Ennio revela entendimento análogo:

Em termos de música, nós sempre achamos que a popular não precisava de grandes incentivos, diferentemente da música erudita, que precisa de um cuidado especial, de fazer com que o público se acostume, especialmente com a música de câmara, que é algo especial, mais intimista. Esses conjuntos não têm sobrevida quando não têm apoio⁴⁴².

Por outro lado, as ações de difusão teatral entre as camadas populares, nas regiões periféricas são também encampadas por essa gestão, dando continuidade e mesmo ampliando o trabalho iniciado na primeira gestão. A então assessora de Turismo da FCC, Maria Elisa Paciornik, dava detalhes desse trabalho, em entrevista datada de 1976, ao enumerar os objetivos da Fundação:

O segundo objetivo, bem mais profundo, é a descentralização da cultura, uma ação integrada com o IPPUC, Serviço Social da Prefeitura e Divisão de Desportos e Recreação Orientada. É utilizado o núcleo comunitário da Prefeitura, e durante toda a semana o Serviço Social atua nestes núcleos, situados nos arrabaldes (periferia da cidade) e com população de baixo poder aquisitivo, carente praticamente de tudo. Por isso, as promoções são levadas ao “habitat” dessas pessoas. Elas não têm qualquer condição de procurar uma casa de espetáculo. Tudo é feito com base em pesquisa do IPPUC, que analisa as tendências, características, horários disponíveis para o lazer e os líderes. Periodicamente há reuniões desses líderes, com o objetivo de criar associações de bairros. A meta final da Fundação é a criação de grupos de interesse para o teatro, o cinema, a música, etc.

[...] As programações se revestem de caráter didático: tudo é explicado antes. O que vai acontecer. Das primeiras vezes em que se levou teatro, 99 por cento do pessoal não sabiam (sic) o que era.

⁴⁴¹ Ibid., p. 156.

⁴⁴² Ibid., p. 159.

[...] Há ainda muito a fazer. E mesmo não há sentido no nosso trabalho sem a colaboração do Serviço Social da Prefeitura. Não adianta levar uma promoção a um local onde nada existe, onde o povo precisa de tudo até para sobreviver⁴⁴³.

Na mesma entrevista, inquirido sobre o alcance das ações da FCC, Ennio Marques pondera:

Eu acredito que, infelizmente, as promoções culturais (em geral, no Brasil) atingem uma camada social mais elevada. Para se chegar a muitas camadas, o programa não é fácil, mas tenta-se alcançar esse objetivo, progressivamente. Isso só se atingirá (se se conseguir) a muito longo prazo. Mas vale tentar. Penso que chegaremos lá, com muita dificuldade⁴⁴⁴.

2.3.3. A “Barocracia” cultural da segunda gestão de Jaime Lerner

Quem dá conta do primeiro encontro no bar do antigo Hotel Bourbon, em 1971, com o futuro diretor-presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Sérgio Fernando da Veiga Mercer, é o amigo, jornalista e escritor Nireu Teixeira, que assim o descreve naquele período:

Éramos jovens, pobres e boêmios. Principalmente boêmios. Cultuávamos a noite (que é mãe, madrastra, professora e amante, como diz João Antônio) com reverência e alegria. E quem a comandava? Sérgio Mercer. Seu planeta era a lua. Don Quixote seu herói e Epicuro seu profeta. Onde ele entrava a tristeza saía ganindo pela porta dos fundos, com o rabo entre as pernas. Quando havia música, tudo bem. Quando não, ele inventava, chegando até a tocar seu famoso bandoneon imaginário, capaz de rivalizar com Anibal Troillo. Eu vi⁴⁴⁵.

O intermediário da relação entre o publicitário Sérgio Mercer e o prefeito Jaime Lerner foi também o amigo em comum Nireu Teixeira, o que rendeu ao primeiro, em 1974, durante a primeira gestão de Lerner, um convite para trabalhar na FCC. Ali permaneceu por um ano, com a incumbência expressa de Lerner de escrever um livro sobre Curitiba, mas que nunca foi realizado. Com o fim dessa gestão, Lerner retoma as atividades profissionais e convida Mercer, Nireu Teixeira e Cássio Taniguchi para montar uma “firma de ideias”. Surge, então, com a pretensão de “vender ideias”, a “Reciclagem”, que, segundo

⁴⁴³ PACIORNIK, Maria Elisa. A FUNDAÇÃO nasceu para devolver a cidade ao homem. **A voz do Paraná**, Curitiba, 3-9 out. 1976, p. 8. Entrevista.

⁴⁴⁴ FERREIRA, Ennio Marques. Ibid. Entrevista.

⁴⁴⁵ TEIXEIRA, Nireu José. Meu Amigo Sérgio Mercer. In: BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fundação Cultural de Curitiba**. Op. cit., 1996, p. 154.

Mercer, “acabou nem virando empresa, porque para tanto precisava de um projeto e o Jaime passou para outros projetos, aí veio sua segunda gestão como prefeito e eu fui trabalhar com ele na Fundação”⁴⁴⁶. Dessa etapa, o próprio Mercer revela sem rodeios:

As coisas foram acontecendo, não havia grandes projetos, não tínhamos planos. Tínhamos uma visão um pouco publicitária da coisa, meio mercadológica. A gente queria atingir o maior público, achava que, como diz o Jaime, as ações pontuais não davam certo. Porque, já naquela época, a Fundação tinha muitas unidades e, se você ficasse lá, só cuidava da manutenção, ia se preocupar com goteira, calha entupida, salário atrasado. Essas coisas você ia poder fazer e, claro, a gente aprende com o Jaime, tinha que criar e executar. Essa é uma das grandes coisas da geração Jaime Lerner: criar e executar⁴⁴⁷.

A despeito da falta de planos e da falta de vocação para “sindico”, as ações se caracterizaram pelo forte apelo midiático e junto àquele público mais restrito, que dispensa o aparato educativo para usufruir das promoções, como a campanha iniciada por Mercer, como presidente do Clube de Criação e depois encampada pela FCC, para recuperação da Galeria Schaffer, no calçadão Rua XV, que fora destruída por um incêndio, e as famosas “Parcerias Impossíveis”, uma ideia do jornalista Ernani Buchmann, parceiro de Mercer nos projetos da FCC.

Havia uma censura muito grande, mas eu tinha uma curiosidade enorme de saber o que as pessoas estavam pensando. Aí eu me interessava. Surgiu essa visão, essa inspiração de fazer as Parcerias, trazendo um artista junto com um político ou empresário. Sempre ligando arte com política. E foi um sucesso! Quem viveu aquela época deve lembrar que o Paiol se apinhava de gente que pagava entrada para ver duas pessoas conversando num banco de praça. O Paiol quase caía. João Saldanha, Sérgio Ricardo, Ziraldo... era uma loucura! E assim vinham as duplas, Fernando Henrique Cardoso, Ademilde Fonseca, Lula e não sei quem mais, um artista, acho que o Zé Ketti, Grande Otelo e Thiago Mello⁴⁴⁸.

A “parceria impossível” do jovem sindicalista Lula da Silva, então com 33 anos de idade, fora, de fato, o músico Maurício Tapajós, autor do conhecido samba “Estou voltando”, também apresentado no Paiol, naquela ocasião⁴⁴⁹. Segundo a reportagem, ovacionado pelo Teatro do Paiol, com lotação completa, em plena noite de segunda-feira, Lula respondeu a mais de 50

⁴⁴⁶ MERCER, Sérgio Fernando da Veiga. Uma grande experiência profissional. In: *Ibid.*, p. 161.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 157-158.

⁴⁴⁹ BASTOS, Mauro Martins. Lula encanta a classe média. **Jornal da República**, 5 set. 1979, p. 10.

perguntas da audiência e também de Tapajós, entre as quais, um pedido de explicações sobre o que seria, didaticamente, um sindicato e outra, ainda, que provocou risos nervosos na plateia: “É verdade que você foi inventado pela CIA?”⁴⁵⁰, a qual Lula contornou com o jogo-de-cintura que sempre lhe foi característico.

Deu meia noite e a diretoria do Paiol pediu desculpas para encerrar o espetáculo que havia começado às 10h. Foi vaiada. Daí o Lula disse que, por ele, podia seguir adiante. E foi⁴⁵¹.

Para Mercer, entretanto, o aparente desembaraço do público, marcava uma transformação calcada no recente envolvimento da população com a cidade.

De Curitiba, do curitibano eu não tenho uma definição, tenho uma vivência, porque sou do tempo em que se confessar curitibano não era grande coisa, não. Não era uma coisa assim fantástica você dizer que era de Curitiba. Você, às vezes, para despistar, dizia que era do Sul e aproveitava um pouco a confusão que faziam com o sotaque. Achavam que você era gaúcho e você não desmentia. A gente tinha um pouco de vergonha de ser provinciano. Curitiba era uma cidade um pouco provinciana, careta, aquela coisa toda⁴⁵².

Naquele momento, para Mercer, “a cidade começou a viver um agito que não era normal, não era comum”⁴⁵³: “Curitiba nunca teve tantas pessoas ungidas pela mídia circulando. Quer dizer, Curitiba passou a ser um ponto de encontro. [...] não tinha semana que não tivesse um grande nome das artes plásticas, do humorismo, da literatura”⁴⁵⁴. Não obstante o possível exagero na avaliação de Mercer, houve a Feira Nacional de Humor, a I Fenah ah ah, parcerias com a Fundação Roberto Marinho para viabilização das obras do Museu de Arte Sacra, da Casa da Memória e do Bosque do Papa, além de lances surpreendentes, como a visita do escritor e teórico italiano Umberto Eco, em 1979, conseguida por intermédio de “uma incrível conexão telefônica” que o fez desviar de sua rota a Minas Gerais para apresentar uma conferência,

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² MERCER, Sérgio Fernando da Veiga. Op. cit., p. 162.

⁴⁵³ MERCER, Sérgio Fernando da Veiga. Op. cit., p. 160.

⁴⁵⁴ Ibid.

inventada de última hora, em Curitiba⁴⁵⁵. Mercer creditava o que considerava como bons resultados à “acessibilidade” do grupo:

[...] acho que o fato de sermos um pouco boêmios nos tornou acessíveis. Eu diria isso, nós éramos acessíveis. As pessoas falavam conosco, sugeriam e as coisas que a gente achava boas guardava, e não tinha essa coisa de ser o autor. A gente fazia. Era bom pra cidade? Vamos fazer. Aprendemos isso com o Jaime. Então, não tinha esse ciúme criativo, né? Tinha até uma coisa de um marchand, da Acaiaca, que fazia uma coluna chamada “Dieffenbachia Sade”, uma espécie de crítica da vida cultural da cidade, que é uma coisa que faz falta. Ele dizia que a cultura da cidade era feita por “barocratas”, a gente fazia reunião em bar⁴⁵⁶.

Justiça seja feita: com a situação política brasileira ensaiando os primeiros passos em direção da “abertura”, surgem, na imprensa, algumas notas dissonantes, fazendo mais do que publicar releases redigidos pelas assessorias da prefeitura, a exemplo da citada coluna “Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode”, do pintor, crítico e marchand, Jorge Carlos Sade, a partir de 1979. Mesmo antes da estreia de sua coluna semanal, em seu retorno à Curitiba, Sade volta sua carga contra a administração pública municipal e, em especial, contra a Fundação Cultural de Curitiba. Em extensa matéria da jornalista Telma Serur, intitulada “A Gandaia Cultural”, publicada no início da segunda gestão de Lerner, o alvo era ainda a gestão de Saul Raiz:

Dê uma volta pela cidade: lixeiras/jardineiras, calçadas esburacadas, uma favela em plena 13 de Maio, postes tombados, mato e capim. A fachada da Igreja do Rosário está às escuras há meses. Enquanto isso, içamos nossas *afundações culturais*, acabamos os males de Raiz. A administração feita de slogans e veiculação de mensagens. É uma gandaia cultural⁴⁵⁷!

Repletas de aforismos e ironia, as críticas de Sade denunciavam a criminalidade no Setor Histórico – “resultado das tais reciclagens dos que pensam que dinamizar um setor é implantar botecos, bares, mocós e sei lá o quê!” –, as mostras de gravura – “Quantas salas de Bienal já vieram à Curitiba? Só há enxurradas de mostras de gravura. Não há quem aguente. O público está saturado” –, o aluguel de espaço para o Bar Bebedouro, em detrimento da ocupação por uma biblioteca ou centro de pesquisa, até a lojinha de informações da Galeria Júlio Moreira, que “virou butique de bijuterias”. Nem os

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ SADE, Jorge Carlos apud SERUR, Telma. A gandaia cultural. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 06 abr. 1979, p. 5-6, grifos meus.

designers do IPPUC responsáveis pelo projeto dos bancos dos ônibus expressos escaparam – “Os bancos só comportam meias nádegas” – ou seus próprios pares: “O sonho dos artistas do Paraná? Se acomodar numa das painéis, igrejinhas oficiais.”⁴⁵⁸ Mas não paravam aí as indagações e provocações:

Por que Andersen foi o pai da pintura paranaense? Talvez por inveja ou despeito tenha anulado a projeção de Schiefelbein. Por que um Museu Guido Viaro? Por que não Miguel Bakun? A qualidade de pintura e obras não foram levadas em conta. Fazem a festa e depois soltam foguetes. O que foi gasto para mostrar o que foi feito? E a comunidade paga para isso. O Relógio das Flores esteve mais uma vez em obras (pela milésima vez). Ele tem sido a própria imagem da Fundação: nunca funcionou⁴⁵⁹.

Ao fim daquele mês, na estreia de sua coluna semanal, a temida “Dieffenbachia Sade”, a gestão em curso não foi poupada: lâmpadas queimadas nos postes do Setor Histórico, o lixo acumulado e sem coleta depois da feira de artesanato no domingo, a falta de árvores e o excesso de placas na Praça Garibaldi – “Deve ser a nova ecologia”. Jair Mendes, diretor do Museu Guido Viaro entrou também em mira, por conta de uma declaração que teria feito: “Muito infeliz a declaração de Jair Mendes, do MGV, de que museu não é coisa séria. O que seria? Casa airada, vadia, leviana? De qualquer forma, museu é um assunto muito sério”, disparou Sade⁴⁶⁰. A provocação rendeu longa resposta através de uma carta publicada na edição seguinte da coluna, a qual transcrevo na íntegra, por consistir num arrazoadado que ilustra as atividades que vinham se desenvolvendo desde a gestão anterior, iniciada em 1976:

Caro amigo Sade. Agora pela manhã, tive duas surpresas agradáveis. Primeiro a sua participação oficial (seu debut) como crítico da imprensa tupiniquim. Segundo, abrir o espaço jornalístico com uma frase (dita) minha. Pelo que eu te conheço e pelo que você me conhece, você deve ter acreditado na exatidão da frase. Troque o “sério” por “carrancudo”, e tudo bem. Honestidade e capacidade são coisas que não se esconde, de modo que não vou usar de falsa modéstia. O Museu Guido Viaro é atualmente o mais ativo (não vou usar o termo “sério”, para não melindrar os outros diretores) de Curitiba. Dentro da nossa filosofia de tornar (transformar) o museu num local atraente, alegre, descontraído, aconchegante e sobretudo “sério”, estamos desenvolvendo uma programação que considero altamente

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ SADE, Jorge Carlos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1979, p. 4. Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode.

profissional e culturalmente muito importante. Veja por exemplo o trabalho desenvolvido pelo atelier de conservação e restauro, o nosso centro de pesquisa, informação e documentação, nossa biblioteca, o atelier livre, a cinemateca e a nossa programação de exposições e cursos. Para este primeiro semestre já temos um curso prático no atelier livre, ministrado pelo professor Sandro Donatello Teixeira e um curso teórico/prático sobre metodologia da pesquisa aplicada às artes. Além disso o MGV contratou a crítica de artes Adalice Araujo para realizar 3 pesquisas importantes que serão editadas no fim do ano: Hermann Schiefelbein e o Círculo Mágico de Isabel Bakker. Tudo isso sem tecer comentários ao programa de integração Museu/Escola e o próprio programa “Dr Eureka no MGV” em pleno desenvolvimento. Como você pode ver Sade, para nós museu é coisa muito séria. Parabéns pela coluna. Um grande abraço. Jair 79⁴⁶¹.

Os perfis das três presidências, aqui esboçados em planos gerais, a partir do entendimento manifesto que Alfred Willer, Ennio Marques Ferreira e Sérgio Mercer – um arquiteto, um crítico de arte e administrador cultural e um publicitário, respectivamente – tinham de seu objeto de trabalho na Fundação Cultural de Curitiba, a saber, a cultura, serão examinados mais detidamente no 3º capítulo desta tese, por meio de três eventos específicos, ocorridos em 1974, 1978 e 1980. Por ora, cumpre-nos observar as inequívocas variantes de significação, que conduziam a privilegiar, conseqüentemente, umas ou outras manifestações. Enfatizo, sobretudo, que o processo hegemônico que aqui buscamos iluminar não é único, como nos lembra Williams: “ao contrário, suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua”⁴⁶². E é pelas mesmas razões que, ainda de acordo com o autor, essas estruturas “podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas”⁴⁶³. É esse o “perigo” que se anunciava ao fim da década, com a lenta marcha empreendida rumo à redemocratização no país.

⁴⁶¹ MENDES, Jair apud SADE, José Carlos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 mai. 1979, p. 3. Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode.

⁴⁶² WILLIAMS, Raymond. Base e Superestrutura na Teoria da Cultura Marxista. In: _____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 52.

⁴⁶³ Ibid.

2.3.4 E a democracia, vai chegar?

Com a eleição direta do governador José Richa, filiado ao PMDB, Maurício Fruet é por ele indicado a assumir a prefeitura de Curitiba em 1983. Não tardam os boatos de que a FCC chegaria à “morte” pelas mãos dos “novos donos do poder”⁴⁶⁴, mesmo antes da divulgação do nome do novo chefe do Poder Executivo Municipal, como alardeava ninguém menos que Aramis Millarch, agora na posição de jornalista depois de ter sido o 1º diretor executivo, em 1973, e assessor executivo da FCC, entre agosto de 1974 e julho de 1975⁴⁶⁵. É preciso ponderar, portanto, que se trata da “denúncia” de um dos primeiros colaboradores de Lerner e, aparentemente, responsável por sua introdução no mundo das artes. Contudo, essa não foi a única: o caso mais curioso e, sobretudo, capaz de revelar como reagiu a estrutura hegemônica plenamente estabelecida naquele momento quando desafiada, é o episódio envolvendo a própria cúpula do PMDB, nas figuras dos então deputados estaduais Roberto Requião de Mello e Silva e Ervin Bonkoski⁴⁶⁶, radialista e proprietário da Rádio Colombo, titular do programa católico “A Hora do Ângelus”, de enorme audiência no Estado, que lhe garantiu a maior votação já registrada por um deputado estadual no Paraná até então – mais de cem mil votos⁴⁶⁷.

Em resposta à acusação de fisiologismo que seu companheiro de partido, Roberto Requião, lhe fizera na véspera, Bonkoski faz um pronunciamento na Assembleia Legislativa em que “desfilou denúncias contra

⁴⁶⁴ MILLARCH, Aramis. A morte da Fundação Cultural quando ela chega aos 10 anos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 20 fev. 1983. Tablóide.

⁴⁶⁵ MILLARCH, Aramis. Grupo do PMDB quer departamento (e mais verbas) para a cultura. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 1º mar. 1983. Tablóide.

⁴⁶⁶ Filiado à Aliança Renovadora Nacional (Arena), portanto, do partido de sustentação do regime militar instaurado em 1964, com a extinção do bipartidarismo em 29 de setembro de 1979 e a consequente reformulação partidária, Bonkoski filiou-se ao Partido Popular (PP), que em 1982 foi incorporado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ervin-bonkoski>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

⁴⁶⁷ Na Rádio Colombo, Erwin Bonkoski, apresentou “A Hora do Ângelus” durante quarenta anos. Montou uma capela de Nossa Senhora de Guadalupe em seus estúdios e promoveu durante muitos anos, uma das maiores romarias de fieis na história de Curitiba.

Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/ave-maria/>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

Requião e alguns auxiliares do prefeito Maurício Fruet, aos quais lançou a pecha de ‘comunistas’⁴⁶⁸:

O companheiro Maurício Fruet não pode ter em seu corpo de auxiliares pessoas que comprometem sua administração, mormente na área da CULTURA.

No entanto, é justamente nesse setor que o comprometimento começa. Os senhores Carlos Frederico Marés de Souza Filho e Cláudio Fajardo são conhecidos homens de “esquerda” – popularmente definidos como “vermelhos”. Na Diretoria de Cemitérios o atual diretor, senhor Narciso Pires, não é menos engajado ideologicamente, é um ex-militante do MR-8, de conhecidas ideias comunistas. [...] Sabemos todos que o objetivo da filosofia radical de esquerda é minar até destruir o poder legitimamente constituído⁴⁶⁹.

O episódio toma espaço nos jornais, ganhando, os dois lados, sua parcela de adesões⁴⁷⁰, incluindo a própria divisão da bancada peemedebista⁴⁷¹. A cobertura jornalística explora a exigência de demissão sumária dos acusados de comunismo por Bonkoski, libelos anticomunistas⁴⁷², o manifesto assinado por 134 funcionários da FCC em solidariedade aos novos diretores⁴⁷³, até lances hilários, como o diploma de “Barão da Mamunha”, título jocosamente conferido por Requião a Bonkoski e distribuído pelo deputado na Assembleia Legislativa, acompanhando seu discurso em resposta às acusações de Bonkoski. Na curiosa peça transcrita no jornal, lemos:

“Associação dos Cavaleiros da Soberana Ordem Militar de Malte e Apocalipse de Curitiba, Lapa, Antonina, Bigorriho, Centro Cívico e Brasil Meridional sempre alerta; o conselho superior da Ordem do Malte, reunido em sessão extraordinária, resolve por unanimidade conceder ao deputado Ervin Bonkoski o título de Barão da Mamunha. Isto ocorre em virtude da sua aguerrida posição anticomunista, desencadeada a partir do momento em que não conseguiu empregar uma filha e uma sobrinha na Fundação

⁴⁶⁸ ERVIN replica Requião e reafirma: “há comunistas”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 1º jun. 1983.

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ FALA de Ervin o põe entre fogos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 2 jun. 1983; APOIO a Bonkoski, contra esquerdismo; SEGURANÇA fica com a FCC. **Tribuna do Paraná**. Curitiba, 4 jun. 1983; MUSSI solidário com os diretores da FCC. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 4 jun. 1983; SOLIDARIEDADE aos diretores. **Diário Popular**. Curitiba, 14 jun. 1983; MAIS apoio a Bonkoski. **Folha de Curitiba**. Curitiba, 17 jun. 1983.

⁴⁷¹ ZEGLIN com Bonkoski contra a infiltração. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 4 jun. 2016.

⁴⁷² EM DEFESA dos comunistas. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 5 jun. 1983. A despeito do título, o texto, sem autor identificado, se coloca a favor de Bonkoski, ironizando a “defesa do governo, ou melhor, dos comunistas do governo”: “Não há máscara neste ‘governo participativo’. Ele se mostra, em todas as suas cores e caras, e defende, de programa na mão, a sua verdadeira face. O povo não está mais sendo enganado. O governo é isso mesmo que está aí. Com comunistas e tudo”.

⁴⁷³ CASO da FCC: novo capítulo. **Tribuna do Paraná**. Curitiba, 7 jun. 1983.

Cultural de Curitiba. O preço da liberdade é eterna vigilância”. O diploma traz uma nota de pé de página explicando o que é “mamunha”: “ato de conseguir emprego sem concurso para a filha e para a sobrinha”⁴⁷⁴.

Irritado com a brincadeira que caracterizou como de extremo mau-gosto, infantil e irresponsável, Bonkoski prometeu que “homenagearia” Requião com outro título: “Conde Melancia”, porque “este é o título que melhor se assenta ao deputado Requião, verde por fora e vermelho por dentro”, estendendo, obviamente, a este último, a pecha de “comunista”⁴⁷⁵. Para além da extensão de nosso recorte, o episódio envolvendo o ex-arenista e ultraconservador Bonkoski nos serve para indicar exemplarmente não apenas a existência, mas a emergência de práticas dissonantes contra as quais aqueles que exercem a dominação precisam reagir.

O documento redigido a partir de encontros coordenados por Carlos Marés, que reuniam “antropólogos, artistas, cineastas, historiadores, arquitetos, advogados, artesãos”⁴⁷⁶, apresentado com desdém como “um grupo cultural do PMDB de Curitiba”, denunciava que a política cultural desenvolvida em Curitiba era de “concepção elitista e autoritária que privilegia a cultura de uma classe, de um segmento social, em detrimento de outras classes, outros segmentos sociais”⁴⁷⁷. Urdido no espectro da luta pela redemocratização, o grupo propunha novas políticas e organizava invectivas contra a censura e a repressão.

Pode-se dizer que a questão cultural, em Curitiba, é tratada fora da Prefeitura [aludindo-se aqui ao fato de ser aquela uma Fundação, portanto, ente da administração indireta], apesar de ser o Executivo Municipal o responsável por 80% das verbas da Fundação. Esta situação significa que entre as preocupações principais da Prefeitura não está a cultura do povo que habita a cidade e por isso, em sua atuação, *não tem levado em conta o que quer a população, fazendo com que a cidade, cada vez mais, se pareça menos com seu povo*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ “BARÃO”, título a Bonkoski. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 23 jun. 1983.

⁴⁷⁵ REQUIÃO, “Conde Melancia”. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 jun. 1983.

⁴⁷⁶ MARÉS DE SOUZA FILHO, Carlos Frederico. Por uma política de cultura. In: **BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS**. Op. cit., dez. 1996, p. 166.

⁴⁷⁷ [Proposta de política de cultura] apud MILLARCH, Aramis. Grupo do PMDB quer departamento (e mais verbas) para a cultura. Op. cit.

⁴⁷⁸ Ibid., grifos meus.

O ponto-chave aqui é que a espécie de “segunda natureza” ou “visão de mundo” em que consiste o processo hegemônico – aquele “sistema central, efetivo e dominante de significados e valores que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos”⁴⁷⁹ – decorre de processos de seleção e exclusão, já que nenhuma cultura dominante é capaz de “esgotar toda a gama da prática humana, da energia humana e da intenção humana”⁴⁸⁰. E é justamente no momento em que as práticas marginais emergem que se revela também a realidade da dominação. Contudo, na medida em que tais relações não existem em forma abstrata, com vistas a estabelecer análises mais precisas entre a política cultural durante o lernismo, i.e., a cultura dominante por ela representada, em suas relações com a cidade e seus mais diversos agentes, recorro, no último capítulo desta tese a uma “troca de lentes”, a fim de colocar em foco algumas práticas efetivamente realizadas em nosso meio cultural.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 59

3. UMA POLITICA PARA AS ARTES EM CHOQUE COM UMA ARTE PARA A POLÍTICA

Chegamos a um ponto crucial de nosso trabalho: o momento de analisar em meio às práticas efetivamente empreendidas pela Fundação Cultural de Curitiba como se caracterizam os modos de pensar a cultura e, conseqüentemente, a política cultural para a cidade em relação às artes visuais, em confronto com o próprio meio social, durante o recorte cronológico proposto. Não se trata, portanto, de capturar uma suposta “totalidade abstrata”, mas de tentar compreender “como determinadas formas de organização da cultura foram [...] desenvolvidas a partir de relações de poder que afirmam alguns atores, produtos e consumidores de cultura”⁴⁸¹ e que, por consequência, excluem outros tantos. Este último passo da tese consiste, ao fim e ao cabo, em explorar as “estruturas de sentimento” de que trata Raymond Williams.

O termo “sentimento” é escolhido por Williams para enfatizar a diferença entre tais estruturas e conceitos mais formais, como “visão de mundo” ou “ideologia”: o interesse reside em “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente”⁴⁸², para os quais o termo mais adequado talvez fosse “estruturas de experiências”.

Falamos de elementos característicos do impulso, da contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engendradas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas⁴⁸³.

“Metodologicamente”, ainda segundo Williams, “uma ‘estrutura de sentimento’ é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e

⁴⁸¹ OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. Pensando a História da Educação com Raymond Williams. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 1, p. 257-276, jan./mar. 2014, p. 265.

⁴⁸² WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979, p. 134.

⁴⁸³ Ibid.

que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”. O que nos interessa aqui, sobretudo, são as modificações em tais estruturas, o momento em que formações emergentes exercem sobre elas pressões reconhecíveis e fixam “limites efetivos à experiência e à ação”⁴⁸⁴.

3.1 Primeiro Ato – Centro de Criatividade de Curitiba: a arte como criação

A história do Centro de Criatividade de Curitiba começa antes da Fundação Cultural de Curitiba ou de qualquer perspectiva de se construir uma casa de cultura que desse guarida a experiências multidisciplinares com as artes. Longe disso. Os lances que antecedem sua criação surgem, de fato, como solução de um problema: as constantes enchentes ocorridas na região composta por campos e chácaras no distante e alagadiço bairro do Abranches e que culminaram, no ano de 1970, no episódio de rompimento de uma barragem, acarretando, inclusive, a morte de uma criança⁴⁸⁵. Naquela época, em meio às chácaras pertencentes a famílias de imigrantes europeus, sobretudo poloneses, e pequenos estabelecimentos comerciais, as maiores referências da região eram o Curtume São Lourenço e a Fábrica de Velas Estearina Paranaense⁴⁸⁶. Os terrenos que compreendiam o Tanque São Lourenço e a Fábrica de Cola Boutin, já fechada em virtude dos estragos provocados pela enchente, foram vendidos à Prefeitura Municipal de Curitiba e a área de 230.000 m² se transforma, em 1972, no Parque São Lourenço – um projeto que não constava no Plano Diretor do IPPUC, embora a sugestão já figurasse no Plano Agache⁴⁸⁷, de 1943, a exemplo de todos os demais parques

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ **Diário do Paraná**, 19 abr. 1975, não p.

⁴⁸⁶ IPPUC. **Nosso Bairro**: São Lourenço. Lucimara Wons (coord.). Curitiba: IPPUC, 2015. 1 folheto; **Retratos do Belém**: a trajetória de um rio urbano.

Disponível em: <<http://retratosdobelem.blogspot.com.br/2012/10/o-parque-sao-lourenco.html>>. Acesso em 03 ago. 2016.

⁴⁸⁷ FERNANDES, José Carlos. De volta ao parque: Marco dos anos 70, o Centro de Criatividade de Curitiba ensaia uma volta por cima. **Gazeta do Povo**, 16 jan. 1999, s./p.; LABORATÓRIO de arte por entre as flores. **Diário do Paraná**, 20 jan. 1975, p. 5.

implantados nos primeiros anos da gestão de Lerner⁴⁸⁸. O lago ali construído se destina, justamente, a controlar a vazão das águas do Rio Belém – um projeto de contenção de cheias pelo qual a Prefeitura se jacta em ser pioneira e que viria a nortear as obras de instalação dos demais parques da cidade⁴⁸⁹. Da estrutura original da fábrica, restaram seus cinco pavilhões, cujo uso foi logo incorporado ao programa de “animação da cidade” que dava seus primeiros passos com a “reciclagem” do Teatro do Paiol.

O projeto de criação do Centro se inicia sem forma e direção precisas, apenas com uma vaga ideia por parte do prefeito. O primeiro diretor do Centro de Criatividade, o artista, dedicado sobretudo à pintura e ao desenho, Vicente Jair Mendes, conta que o então prefeito Jaime Lerner e o arquiteto por ele escolhido para a reforma dos pavilhões, Roberto Gandolfi, pretendiam fazer ali uma escolinha de artes. Jair Mendes, naquele momento apenas comissionado pela prefeitura para produzir um painel artístico a ser instalado no local, diz ter tido, por esta razão, a oportunidade de sugerir ao prefeito em suas constantes visitas às obras de recuperação da área que era preciso fazer algo mais: um mero ateliê de artes para crianças não seria suficiente. De acordo com o artista, sua sugestão era de que verdadeiros ateliês fossem ali instalados, os quais seriam ocupados por artistas, como local mesmo de produção dos seus trabalhos, e que, ao mesmo tempo, receberiam pessoas interessadas em experimentar e também produzir seus próprios trabalhos⁴⁹⁰, ou seja, ateliês privados seriam instalados no espaço público e os artistas ficariam à disposição para orientar os interessados. A seleção dos artistas ocorreria,

⁴⁸⁸ Em sua seção IV, o segundo plano de urbanização de Curitiba, o chamado “Plano Agache”, propunha a criação de diversos parques cuja localização fora feita de acordo com a prefeitura municipal: Parque de Lagôa do rio Barigüí (sic), Parque Ahú, Parque do Capanema e Hipódromo, Cemitério Parque, Parque entre as Avenidas Ivaí e Iguaçu (sic) e a Avenida Parque AP-3, definida como um “parque alongado, com vias de tráfego no centro ou na periferia ou em ambos”, que proveria “um meio agradável para esta forma de recreação conhecida como ‘motoring’”, o passeio de automóvel, assim como permitiriam a “prática de equitação nas pistas para cavaleiros”. BOLETIM PMC [da] Prefeitura Municipal de Curitiba. Curitiba, Ano II, nº 12, 1943, p. 74-76.

⁴⁸⁹ **Centro de Criatividade de Curitiba.** Impresso, 1fl. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão. A solução empregada – o uso de lagos para controle de vazão – se encontrava descrito no Plano Preliminar da Serete, de 1965. Contudo, os problemas com as enchentes, mesmo com as obras de canalização do Rio Belém naquele período, são assuntos constantes nos jornais da época.

⁴⁹⁰ MENDES, Vicente Jair. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 17 jul. 2015.

possivelmente, por indicação, como o foi feito quando da contratação de orientadores para o Centro.

Um ateliê de escultura, um de pintura, um de gravura, um de cerâmica, uma escola... escolinha de arte infantil – *l’atelier des enfants* –, expressão corporal, música. E as pessoas vêm pra trabalhar, cada um no seu espaço, e receber as outras pessoas. Essa era a ideia inicial, você ia lá e poderia fazer o que você quisesse. Aí, a hora que você achasse, “esse aqui é legal”, continuava lá, entende? E começou a funcionar assim⁴⁹¹.

Quando é apresentado, no já referido *Plano de Ação Cultural*, de 1973, no entanto, as feições do projeto já estavam mais definidas, tendo sido, inclusive, adotada sua denominação definitiva: *Centro de Criatividade de Curitiba*. Promover educação e cultura através do desenvolvimento da criatividade havia se tornado uma ideia em voga naquele início dos anos 1970, uma era embalada pelos ideais da contracultura, do movimento hippie e alavancada pelos levantes estudantis ocorridos ao longo do ano de 1968 e que atingiriam seu ponto máximo no mês de maio daquele ano, mundo afora. Nesse contexto, os centros de arte, espaços para uso coletivo em que artistas e a comunidade pudessem produzir livremente, em pleno exercício de suas capacidades criadoras, começam a surgir, sobretudo na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. No Brasil, sopram também os ventos da contracultura, especialmente se considerarmos a parcela da sociedade que se encontrava sufocada sob o peso da ditadura militar. Como sumariza a crítica Adalice Araujo,

A década de 1970 nasce no Brasil sob a égide da aparente liberdade criativa, pouco depois denominada *Arte Guerrilha*. Em 1970, Frederico Moraes organiza no Parque Municipal de Belo Horizonte o evento *Do Corpo à Terra*, com os mais variados *happenings* e ações, alguns com clara alusão aos acontecimentos políticos nacionais, como as “trouxas ensanguentadas” jogadas por Artur Barrio no Ribeirão do Arruda ou a “queima de animais vivos” por Cildo Meireles. Frederico Moraes publica na Revista Vozes um texto sobre a *Guerrilha Artística*, que serve como manifesto teórico desse complexo evento, no fundo tão tenso quanto a própria situação política que o País vivia. Ainda em 1970, Carlos Alberto Fajardo, Frederico Jaime Nassar, José de Moura Resende Filho e Luiz Paulo Baravelli fundam em São Paulo a Escola Brasil. Rompendo os métodos ortodoxos de ensino da Arte, seu princípio básico é a Arte Experimental, exercendo a técnica um papel secundário. Funciona até 1974 em um local que fora antigo laboratório farmacêutico, subdividindo-se em estúdios, conforme o orientador. Preconizando a Teoria das Inteligências

⁴⁹¹ Ibid.

Múltiplas, dirige-se ao estímulo da percepção visual do orientando – ao processo criativo em si – e não o produto⁴⁹².

Alguns desses mesmos personagens aportariam também em Curitiba pelas mãos dos chamados Encontros de Arte Moderna, organizados anualmente entre 1969 e 1974, pelos estudantes do Diretório Acadêmico Guido Viaro da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)⁴⁹³.

[...] a mesma Curitiba lernista, que se baseava na lógica do consenso estético, foi palco de uma série de ações artísticas orientadas, em boa medida, para a subversão tanto do espaço urbano quanto de seus recentes equipamentos culturais. Realizadas em paralelo ao processo de implantação do Plano Diretor, tais ações ocorreram sobretudo no âmbito dos chamados Encontros de Arte Moderna. [...] Contando com a presença de importantes artistas nacionais como Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Pietrina Checcacci, Frederico Nasser, José Rezende (sic), Pedro Escosteguy e Josely Carvalho, além de críticos como Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala, os Encontros de Arte Moderna comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva, aproximando-se assim do imaginário contracultural⁴⁹⁴.

Embora detivessem, em tese, potencial crítico e capacidade de arranhar a imagem de cidade-modelo, então em formação, a leitura provida pela crítica e professora de História da Arte da EMBAP, Adalice Araújo, também envolvida na organização do evento, revela um modo de recepção da ação conhecida como Sábado da Criação, ocorrida durante o III Encontro de Arte Moderna, em 1971, sem qualquer traço de agravo. Ainda que mencione “a permanência crítica da maioria das propostas”, é o aspecto de exercício da capacidade criadora existente em qualquer indivíduo, apesar do conteúdo crítico, que confere, para Adalice, validade à proposta.

[Frederico Moraes] transforma o canteiro das obras da Rodoferroviária de Curitiba, então em construção, num grande laboratório experimental de

⁴⁹² ARAUJO, Adalice Maria. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006, p. 121.

⁴⁹³ Para um estudo aprofundado sobre os Encontros de Arte Moderna, cf. FREITAS, Artur. O caleidoscópio ou a subversão da cidade. In: FREITAS, Artur et al. (orgs.). **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016; FREITAS, Artur. O tempo como profanação: “Situações mínimas” de Artur Barrio. **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, n. 61, jul./dez. 2014, p. 177-208; e FREITAS, Artur. O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna. **XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social**. Natal, RN, 22 a 26 jul. 2013.

⁴⁹⁴ FREITAS, Artur. O caleidoscópio ou a subversão da cidade. In: FREITAS, Artur et al. (orgs.). **imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 201-202.

criatividade. Artistas, estudantes de Belas Artes, Jornalismo e Arquitetura criam, com terra, areia e materiais de construção, uma série de propostas com *Arte Povera*, de caráter experimental, longe de qualquer condicionamento de fazer *Arte/consumo*, *Arte/museu*. Apesar de certas imagens literárias e da permanência crítica na maioria das propostas, a experiência é válida por demonstrar, por um lado, que todo ser humano é um artista em potencial, cuja criação independe de um caráter formal, e, por outro lado, que, se o homem intervém na natureza para subvertê-la, é também capaz de recriá-la de forma mais humanizada⁴⁹⁵.

Já no campo estrito da educação, é digno de nota o projeto pioneiro da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, fundada pelo educador Augusto Rodrigues, em 1948, e fundamentada nos preceitos da educação pela arte, desenvolvidos pelo poeta e crítico de arte e literatura inglês, Herbert Read. Em Curitiba, Adalice Araújo, com a também professora Maria Augusta Camargo, inaugura, em 1972, o Laboratório de Aprendizagem Infantil Meu Cantinho, voltado à “formação integral da criança” através das diversas linguagens da arte⁴⁹⁶. Ainda em âmbito municipal, a própria prefeitura de Curitiba na gestão Lerner passara a adotar “centros de criatividade”, que funcionavam nos estabelecimentos de ensino da rede municipal e cuja finalidade era “o desenvolvimento do senso estético, capacidade de iniciativa e a libertação de tensões e projeção dos sentimentos dos alunos”⁴⁹⁷. O responsável por esses experimentos no campo da educação, o professor Roaldo Roda, era uma autoridade no Paraná na área de “educação artística”, reconhecido por sua atuação na Escolinha de Arte do Colégio Estadual do Paraná.

A denominação Centro de Criatividade surgiu nos contatos preliminares para um curso de Educação Criadora, ministrado em fins de 71, pela Marilda [?] e por mim, com o objetivo de orientar professoras que trabalhariam em uma atividade de Educação pela Arte nas escolas da Prefeitura Municipal de Curitiba. A preocupação em ampliar o sentido de uma Escolinha de Arte, a partir de estudos feitos e do curso de Tom Hudson é que nos levou a sugerir a formação de Centros de Criatividade. Um Centro de Criatividade deve ter por metas o desenvolvimento perceptivo, sensorial e das capacidades intelectivas que interferem no processo criador de modo a colocar diante da to[t]alidade dos fenômenos, a que dele participa a fim de expressar-se criativamente nas Artes e nas Ciências. Deve ser um local onde realizam experiências, estudos e pesquisas

⁴⁹⁵ ARAUJO, Adalice. Op. cit., p. 130-131.

⁴⁹⁶ JOPPERT, Valéria. Uma escola nasce sob o signo da borboleta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 jan. 1972, p. 8.

⁴⁹⁷ ESCOLAS municipais começam as aulas segunda-feira. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1º mar. 1972, p. 9.

contínuas em torno de personalidade e atitude criadora, variáveis intervenientes e do próprio processo, abrangendo todas as faixas etárias⁴⁹⁸.

A referência apontada por Roda, o especialista inglês em criatividade na arte-educação, Tom Hudson, terá também um papel importante na construção da linha mestra de trabalho do Centro, em virtude do curso que ali oferece, em abril de 1974. Contudo, por se tratar de depoimento colhido em fins de 1973, o curso a que Roda faz alusão deve ter sido acompanhado no Rio de Janeiro, em uma das duas oportunidades em que foi oferecido na já mencionada *Escolinha de Arte do Brasil*.

Assim, cumpre dizer que a criação de um Centro de Criatividade não se tratava de uma iniciativa estranha à época. Contudo, a julgar pelas ações artísticas desenvolvidas naquele período, promover um espaço oficial para que manifestações “criativas” acontecessem, parece algo temerário a um órgão público num período de exceção democrática. Por outro lado, não é certo que o alcance de manifestações como as dos Encontros de Arte Moderna tenha sido suficientemente largo, de modo a chegar ao conhecimento do prefeito, à exceção de um dos eventos conduzidos durante o VI Encontro, em 1974, em que a presença de Lerner foi registrada durante a ação intitulada “Homenagem à Duchamp”, cujo cenário era a nova Rua XV de Novembro. A ação artística consistia numa série de propostas coletivas, entre as quais, a execução ao vivo da peça musical para piano *Vexations*, do compositor Erik Satie – composta por apenas treze compassos que devem ser executados 840 vezes seguidas, de acordo com as orientações expressas do autor – e que parece ter atormentado transeuntes e comerciantes durante boa parte daquele sábado criativo⁴⁹⁹. No entanto, se, naquele momento, “o exercício público da ‘criatividade’ dividia opiniões, sendo ora visto como suporte primário da liberdade, ora como mero escapismo ou alienação”⁵⁰⁰, no espectro desta pesquisa, é preciso averiguar nesta seção para que lado pende o fiel da balança do Centro de Criatividade de Curitiba no momento de sua criação.

⁴⁹⁸ RODAS, Roaldo *apud* ARAUJO, Adalice Maria. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná**, Curitiba, 04 nov. 1973, p. 4.

⁴⁹⁹ FREITAS, Artur. Op. cit., 2016, p. 217.

⁵⁰⁰ FREITAS, Artur (et alii). **Solar da gravura: 25 anos dos ateliês da Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba: Medusa, 2011, p. 99.

3.1.1 Estruturando o Centro

Para o desenvolvimento detalhado do projeto do Centro de Criatividade, o conselho deliberativo da FCC instaurou uma “comissão de estruturação”, formada pela funcionária Julieta Reis, já responsável pelas duas feiras de artesanato organizadas pela FCC, pelo pintor Vicente Jair Mendes, que acabara de executar o painel decorativo em madeira para o Centro, Icléa Guimarães Rodrigues, graduada em Desenho e Pintura pela EMBAP e licenciada em Didática pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e, por indicação dos conselheiros Ennio Marques Ferreira e Aroldo Murá, a desenhista Ivany Moreira⁵⁰¹, que havia sido diretora da Casa Alfredo Andersen, mantida pela então Secretaria de Estado da Educação, entre os anos de 1962 e 1970⁵⁰², mesmo período em que dirige o curso de Artes Plásticas na Educação⁵⁰³.

No material de divulgação institucional, as pretensões não são nada modestas:

O Centro de Criatividade de Curitiba é uma iniciativa pioneira no Brasil. Consiste em um local onde, individualmente ou em grupo, pessoas de todas as faixas etárias, sob orientação de pessoal especializado, entregam-se à realização de atividades criadoras.

[...]

O Centro funciona exclusivamente com o objetivo de estimular a criação, devendo se tornar, num futuro próximo, dos mais importantes centros de pesquisa e desenvolvimento da criatividade nas suas mais diversas formas.

Na sua área coberta (aproximadamente 2.500 metros quadrados), são desenvolvidas as mais variadas atividades referentes à (sic) artes plásticas, pesquisa de som, luz e movimento. Há ainda local para exposições, biblioteca, salas de aula e de projeção⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 13 – Reunião realizada no dia 21 ago. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

⁵⁰² Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=7>>. Acesso em: 04 ago. 2016.

⁵⁰³ Em 1964, Ivany Moreira cria também o Teatro Folclórico de Fantoques da Casa Alfredo Andersen. ARAÚJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 102.

⁵⁰⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba.** Livreto impresso, s./d., não p. Disponível no Setor de documentação e pesquisa do Solar do Barão. A matéria “Nossa arte plástica terá o Centro de Criatividade”, publicada no Diário do Paraná, de 27 de novembro de 1973, p. 7, veicula citações evidentes desse material, o que nos permite inferir sua data aproximada de publicação.

Em seguida, o documento provê uma conceituação do que seja a “educação criativa” ali proposta, através da qual é possível notar, novamente, a argumentação de cunho humanista que sustenta todo o projeto de Lerner.

A “Educação Criativa” é uma recente preocupação educacional.

A nova concepção utilitarista do mundo, trazida pela revolução industrial, a construção de enormes edifícios e a intensificação do tráfego fizeram com que a cidade perdesse a escala humana; a alienação passou a ser a única solução oferecida para um número cada vez maior de pessoas, como opção para as contradições de um sistema que se esquece dos homens.

Estas novas condições de vida, restringem gradativamente nos indivíduos, a capacidade deles se recrearem de maneira construtiva por seus próprios meios; o tédio torna-se responsável pelo comportamento anti-social apresentado pela juventude atual⁵⁰⁵.

Diagnosticada, portanto, a “doença” da modernidade, o Centro de Criatividade aparece como um possível “antídoto”, cujas qualidades terapêuticas podem aplacar os malefícios da primeira:

O Centro de Criatividade, portanto, além de contribuir para o desenvolvimento do bom gosto, senso estético e revelação de reais talentos artísticos, *atua principalmente como fator de ajustamento emocional de crianças e adolescentes.*

Através das atividades lá desenvolvidas elas tem (sic) oportunidade de liberar sua agressividade, tensões, frustrações, superando conflitos, integrando-se na sociedade⁵⁰⁶.

Em suma, ao menos como projeto, o CCC, como seria em breve cognominado pela própria Fundação⁵⁰⁷, firma um inegável acento sobre os aspectos pedagógicos do desenvolvimento criativo. Nesse sentido o Centro pretendia operar como suporte ao treinamento dos professores que atuavam nos *centros de criatividade* existentes em cada um dos 12 núcleos educacionais e das 6 escolas de emergência de Curitiba mantidos pelo Departamento de Bem Estar Social da Prefeitura⁵⁰⁸, aos quais se referia anteriormente o professor Roda, de quem partiu essa denominação. Para

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Ibid., grifos meus.

⁵⁰⁷ O Centro também ganhou um apelido na coluna de Jorge Carlos Sade – CeCriCu – mas que, no entanto, não teve a adesão do já referido FuCuCu para a Fundação. SADE, Jorge Carlos. [CeCriCu] Calvinista. **O Estado do Paraná**, 27 jun. 1979.

⁵⁰⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba**. Livreto impresso, op. cit. De acordo com esta fonte, os núcleos e as escolas da Prefeitura somavam 15.000 alunos.

atender a “Área Pedagógica”, o CCC funcionaria “como local de estágio e aperfeiçoamento das professoras dos núcleos, como também de professoras de estabelecimentos de ensino estaduais e particulares”, para as quais as seguintes disciplinas teórico-práticas seriam ministradas: Psicologia aplicada à criatividade, Didática especial, Desenho e Pintura, Modelagem e Cerâmica, Expressão corporal, Expressão musical, Técnicas criativas, Gravura e Composição⁵⁰⁹.

Para a chamada “Área Criativa”, os frequentadores seriam divididos em quatro faixas etárias: de 6 a 10 anos, de 11 a 14 anos, de 15 a 18 anos e de 18 anos em diante. Essas faixas foram, posteriormente, reduzidas a três: Infantil, de 5 a 9 anos; Juvenil, de 10 a 13 anos; e Adulto, acima de 14 anos⁵¹⁰. De todo modo, a “espinha dorsal” do CCC seria composta por um “Laboratório Central de Pesquisas” e por uma “Central de Informações”:

O primeiro é constituído por um “atelier livre” por onde devem passar, obrigatoriamente, todos os frequentadores, qualquer que seja o nível ou idade. Neste local eles tem (sic) oportunidade de pesquisar materiais e técnicas diversas, descobrindo qual sua vocação. Identificando-se dentro do Atelier Livre, eles podem passar a dedicar-se a um ou mais cursos permanentes, que são os seguintes: desenho, pintura, cerâmica, modelagem, escultura (em vários materiais), móveis, programação visual, gravura, serigrafia, expressão corporal, expressão musical, expressão pela palavra, entalhe em madeira, composição, trabalhos com madeira e outros elementos.

A Central de Informações consta de biblioteca especializada e arquivo para documentação de todas as atividades e experiências realizadas pelos orientadores e frequentadores⁵¹¹.

O “Laboratório” ou “Grande Atelier”, como fica conhecido, ocupa todo o Bloco D, distribuído em “Atelier Congregado”, que ocupa toda a ala central térrea; “Atelier Gráfico”, “Orientação Preliminar” e “Debates”, no mezanino; “Atelier de Gravura e Serigrafia”, no 1º andar; e “Laboratório Fotográfico” e “Atelier Infante-Juvenil (parte gráfica)”, no 2º andar. Nos Blocos A, B, E, F e C,

⁵⁰⁹ Ibid. Embora a perspectiva de gênero não constitua o instrumental teórico dessa pesquisa, a declinação para o gênero feminino do termo “professor” é digna de nota.

⁵¹⁰ **Abra os olhos.** Os ouvidos. A mente. E o coração. Vá ao Centro de Criatividade de Curitiba. Você vai descobrir muitas coisas novas. Folheto. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

⁵¹¹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba.** Livreto impresso, s./d., não p. Disponível no Setor de documentação e pesquisa do Solar do Barão.

se localizavam o “Auditório”, “Atelier de Expressão Corporal e Musical”, o “Atelier Infanto-Juvenil (parte prática)”, o “Atelier de Metal e Madeira” e a “Administração”, respectivamente⁵¹².

Em novembro de 1973, o diretor-presidente da FCC, Alfred Willer, sugere os nomes para compor o corpo docente do CCC e que são integralmente aprovados pelo Conselho: Alfredo Braga, para o curso de Cerâmica; Icléa Guimarães, para Didática e Teatrinho de Fantoques; Maria Estela Sandrini e Renato Pedroso, para Trabalho em Metal; Abrão Assad, para Composição; João Osório Brzezinski, para o Atelier Livre; Fernando Calderari, para Gravura; Jair Mendes, Regina Richards e Calderari, para Desenho e Pintura; Antônio Arney, contratação sugerida por Jair Mendes⁵¹³, para Trabalho em Madeira⁵¹⁴. A Escolinha de Artes para crianças e adolescentes seria conduzida por dez professoras contratadas pelo Departamento de Bem-Estar Social da Prefeitura⁵¹⁵.

Na prática, o time escalado para dar vida ao projeto dos ateliês pertencia à geração de artistas que irrompeu o cenário de arte local entre as décadas de 1950 e 1960, a exemplo dos conselheiros Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond. Embora tenham tido, em sua maioria, participação expressiva no chamado Movimento de Renovação das Artes Plásticas no Paraná nos anos 1960 – como o já referido núcleo que se forma no ambiente da Galeria Cocaco e o Círculo de Artes Plásticas, um grupo que funcionava já como ateliê livre, promovendo trocas e discussões, fundado por Adalice Araújo, Constantino Viaro, Ivany Moreira e Jair Mendes, entre outros ex-alunos do Curso de Pintura da EMBAP⁵¹⁶ –, naquele início dos anos 1970, essa geração já havia arrefecido

⁵¹² **Centro de Criatividade de Curitiba.** Datilografado, 9 fls. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

⁵¹³ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 14 – Reunião realizada no dia 28 ago. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

⁵¹⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 17 – Reunião realizada no dia 5 nov. 1973.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

⁵¹⁵ ARAUJO, Adalice. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná,** Curitiba, 4 nov. 1973, p. 4.

⁵¹⁶ De acordo com a própria Adalice, o grupo se reunia numa sala no subsolo da Biblioteca Pública, a partir de 1958, propunha-se “um programa de ação quase quixotesco em reformas, ideais utópicos e inovações”. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 86-87.

seu ímpeto contestador, de modo que suas produções já haviam adquirido feições bastante conservadoras. Como afirma Artur Freitas,

Convidado pela Fundação para assumir a gravura no Centro de Criatividade, Fernando Calderari, então com trinta e quatro anos, não pertencia à geração do desbunde e da contracultura. A crer por suas obras, pouco lhe interessavam as ironias da pop ou do tropicalismo, e ainda menos os *happenings* e demais arroubos experimentais que, desde 1969, vinham ocorrendo em Curitiba através dos irreverentes Encontros de Arte Moderna. Como João Osório, Fernando Velloso ou Antonio Arney, Calderari vinha daquela geração de artistas que no início dos anos 1960 havia garantido a vitória da abstração informal nos Salões Paranaenses. E agora, passados dez anos, e muito embora a arte tivesse assumido outros rumos, era chegado o momento de alguns desses artistas da geração 1960 assumirem cargos de gerência e docência no campo da arte. O próprio Calderari, por exemplo, não só acabara de dirigir a Casa Alfredo Andersen, entre 1970 e 1971, como chegaria inclusive a assumir, em seguida, a direção da Escola de Belas Artes, de 1978 a 1983. Não admira, portanto, que vários dos primeiros orientadores do Centro de Criatividade tenham pertencido à mesma geração de artistas, como no caso de João Osório, que ali deu aulas de “Desenho, Pintura e Colagem”, de Antonio Arney, que assumiu o ateliê de “Madeira”, ou mesmo de Renato Pedroso, a quem coube o curso de “Escultura em metal”⁵¹⁷.

Como reserva, no intuito de evitar amplas generalizações, faço a seguir um breve excursão, com vistas a tornar mais claras as posições socialmente ocupadas por algumas das personagens que acabamos de apontar. Para tanto, faço uso de registros da crítica especializada sobre a produção artística local, naquele ano de 1973.

3.1.2 Relações entre as práticas no meio de arte local: o dominante, o residual e o emergente nos idos de 1973

Respondendo ao convite do então Diretor Executivo da FCC, Aramis Millarch – erroneamente referido na matéria como “relações públicas da prefeitura local” –, o crítico de arte do *Jornal do Brasil*, Walmir Ayala, aporta em Curitiba para uma sessão de visitas às exposições em cartaz na cidade num final de semana de 1973. A ação ofensiva de Millarch, digna de um verdadeiro relações públicas, entretanto, se revelou um retumbante “tiro no pé”. Ao invés da certamente esperada exaltação dos “valores locais”, num artigo intitulado

⁵¹⁷ FREITAS, Artur (et alii). Op. cit., 2011, p. 100.

“Visão Curitibana”, Ayala traça um retrato radical de nosso estado de coisas e que colocava em xeque os “valores tradicionais da arte paranaense”⁵¹⁸, razão evidente pela qual o artigo tenha sido alvo de grande polêmica.

O panorama local, em dimensões menores, reflete a situação de qualquer grande centro. Um grupo de artistas bem situados, bem instalados na vida, com mais ou menos talento, reproduzindo cenas, paisagens e figuras do agrado de uma elite de poder aquisitivo. Esta elite, inteiramente desinformada, alimentando esta arte meio falsificada, pela distorção expressiva de seus praticantes. Vários paisagistas, com pinheiros e sem pinheiros, alguns até com alegorias religiosas ou domésticas, dissimula com temas artificiosos, a qualidade da matéria. De tudo o que vimos de paisagem, além das obras-primas de Guido Viaro, guardamos especialmente a memória de uma tela de [Mário] Rubinski. Por outro lado, há os marginalizados, os jovens ditos pretensiosos, os que ousam propor matéria mental e racional, num ambiente ainda embriagado de impressionismo. É o caso de [Carlos] Zimmermann, com seu hiper-realismo de conotação *op-ilusionista* e Bia [Wouk], com seus elementos vocabulares (versos e aforismas) complementando um desenho a pastel, no qual a interpretação geométrica de símbolos psíquicos manipula a cor e a transparência com uma técnica de mestre. Arte para pensar, para nos arrastar a um enriquecimento interior, de difícil acesso mas efeito duradouro⁵¹⁹.

De acordo com a avaliação do crítico, portanto, a cena local estava dominada por uma forma de arte passadista – residual, nos termos de Williams – cuja demanda era alimentada pelo (mau) gosto de uma elite consumidora e desinformada. Como contraponto, Ayala registra com surpresa, “a resistência e altura qualitativa” da produção de Antônio Arney, a quem considerava “um dos grandes artistas paranaenses, senão o maior vivo”⁵²⁰.

Cada obra de Arney é uma janela que, ilusoriamente fechada, convida a uma abertura do espectador, pela sugestão sólida e madura do mundo imaginado sob seus graves alicerces. Sobre Antônio Arney muito se poderia dizer, sua figura e sua obra merecem um trabalho que ficamos devendo aos nossos leitores⁵²¹.

O crítico destaca também o impacto causado pelo contato com a obra do primitivo Lafaete Rocha, a pintura de Lauro Cavalcanti e o desenho de Ivany Moreira. Numa posição intermediária, sem a qualidade artística daqueles que acabara de apontar, o crítico situava “nomes de menos voltagem criadora”,

⁵¹⁸ ARAUJO, Adalice. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73: 1ª parte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1973, 3º cad., p. 4.

⁵¹⁹ AYALA, Walmir. Visão curitibana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1973. Caderno B, p. 2.

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ Ibid.

mas que, de algum modo, suportavam “a engrenagem da dinâmica artística local”, entre os quais, Fernando Velloso, “sobretudo na direção do Museu de Arte Contemporânea”, mas também por sua “pesquisa sobre estruturas vegetais”, Jair Mendes, “cultivando o prazer da matéria em *paisagens de linhagem impressionista*, com desenhos despojados numa perspectiva francamente existencial” e o grafismo de Domício Pedroso. O crítico apontou, ainda, entre os melhores, sem nenhum comentário explicativo, os trabalhos de Fernando Calderari e João Osório Brzezinski⁵²².

A hipótese a que chega Ayala ao fim de sua crítica é a de que tamanho “gosto” pela pintura de paisagem demonstrado pelos artistas, considerando o “potencial de abstracionismo” por ele observado, não passava da simples adequação ao gosto comum do público consumidor, a elite desinformada a que fez alusão no início do texto.

Notável o potencial de abstracionismo sob a capa dos muitos paisagistas vistos nestes dias. O paisagismo funcionando como um pretexto de comunicação talvez com um público nostálgico de referências reais para o consumo⁵²³.

Poucos dias depois, ao comentar mais detidamente uma das exposições visitadas na cidade, Walmyr Ayala retorna à carga, atribuindo parte da responsabilidade pelo conservadorismo vigente à inexistência de mercado em nível profissional.

Anotamos outro dia uma panorâmica do movimento plástico de Curitiba, uma cidade, como tantas capitais estaduais, com muitos artistas, quase nenhuma galeria profissional (a rigor, talvez nenhuma), sem marchand que equilibre o incremento comercial ao bom produto, fatores estes de desenvolvimento do gosto público. *A situação local ainda é paradisíaca para os paisagistas convencionais*, o que, de uma certa forma, *amarra talentos indiscutíveis a temas falsos e digestivos*. Ao invés de se induzir a atenção do consumidor para os verdadeiros valores de uma obra plástica, é comum o *conformismo aos cânones já testados, a partir da habilidade técnica*. Felizmente há o caso, em Curitiba, de que nos ocupamos, de um artista como Antônio Arney, que vende regularmente sem cair na concessão que traz fortuna mas estiola a flama criativa⁵²⁴.

⁵²² Ibid., grifos meus.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ AYALA, Walmyr. Esculturas tecidas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1973. Caderno B, p. 2, grifos meus.

Adalice Araujo, por sua vez, na síntese dos acontecimentos na área das “artes plásticas” no ano de 1973, publicada em sua coluna no jornal *Diário do Paraná*, aponta como inédito o fato de que aqueles por ela considerados “bons artistas” passaram a “VENDER” suas obras – assim mesmo, grafado em letras capitais –, o que, no entendimento da crítica, revelava que, no Paraná, começava a se formar um “público consciente”⁵²⁵. No mesmo texto, entretanto, Adalice assinalava um fato que nos dá um indício do descontentamento sentido pelos artistas mais jovens quanto à possibilidade de circulação de suas produções. Trata-se de uma ação de Lauro Andrade que, segundo a crítica, fez um “protesto tropical” ao pintar uma enorme banana e uma borboleta sobre o calçamento de petit pavê da Praça Zacarias. Em entrevista concedida a um canal televisivo, o artista afirmava ser aquele “um protesto contra a igreja artística ortodoxa paranaense e aos sucessivos boicotes que vem impondo à nova geração”⁵²⁶.

Ennio Marques Ferreira, em texto publicado já em 1986, corrobora a tese de que, naquele momento, reinava grande estagnação no meio de arte local, impulsionada pela movimentação de um mercado em profundo descompasso com o debate mais avançado no campo da arte.

Apesar de ser um problema de extensão bem maior e de avaliação complexa, deve ser mencionada aqui a questão do nível de percepção estética de uma larga faixa de nossa coletividade. Presa a padrões limitados que vão, quando muito, do academismo ao impressionismo, ela simplesmente ignora, não procura compreender, ou se mantém pouco receptiva às formas mais abertas da produção contemporânea. Estes e outros obstáculos de tal ordem, infelizmente devem ter contribuído para atenuar, em nossos jovens artistas, os ímpetos da contestação e da rebeldia, ingredientes indispensáveis à fermentação da arte de vanguarda.

[...]

Via de regra as galerias da cidade abrem poucas brechas em sua programação para a arte contemporânea. Com algumas exceções, seu acervo, acompanhando a demanda habitual da clientela, é representado por um elevado percentual de obras de fácil aceitação, de rápida comercialização ou de imediata colocação pelos decoradores.

Além dos eventuais e variáveis desvios de ordem estética, uma razoável parcela dos consumidores de arte tem suas preferências conduzidas pela insinuante mídia do colunismo social ou pela competição burguesa,

⁵²⁵ ARAUJO, Adalice. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73: 1ª parte. *Diário do Paraná*, Curitiba, 30 dez. 1973, 3º cad., p. 4.

⁵²⁶ Ibid.

aspectos esses que representam grave ofensa à sua própria personalidade cultural e prejuízo à nossa melhor produção artística⁵²⁷.

É importante notar que as análises, mais do que rotular artistas individualmente, apontam para um problema na conjuntura, na própria formação cultural que organiza as práticas que ali se desenvolvem, ou seja, nas condições dessa prática. Os excertos críticos tornam manifesta a permanência de um tipo residual de arte – aquele nos quais “alguns de seus significados e valores fundamentais pertencem às conquistas culturais de estágios da sociedade bastante distantes no tempo”⁵²⁸, neste caso, a pintura de paisagem que remonta a passagem do século XIX para o XX, adiantando-se, no máximo, em termos estilísticos, até as experiências impressionistas. O que há de mais significativo, no entanto, é a constatação de que esse tipo residual estava absolutamente incorporado ao sistema dominante local, de modo que se possa afirmar que, naquele momento, o tipo residual – anistórico – correspondia ao dominante. Ao fim e ao cabo, essas breves considerações nos permitem vislumbrar um frágil sistema que, em sua precariedade, na forma de um círculo vicioso, obstrui as operações mais básicas de um sistema de arte: a produção, a circulação e a distribuição dos bens culturais.

⁵²⁷ FERREIRA, Ennio Marques. Das estruturas aos artistas. **Tradição/Contradição**. Catálogo de exposição. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 3 jun. a 3 ago. 1986, pp. 122-123.

⁵²⁸ WILLIAMS, Raymond. Base e Superestrutura na Teoria da Cultura Marxista. In: _____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 62.

3.1.3 O importante não é descobrir artistas, nem produzir obras-primas!

A exultação do prefeito Jaime Lerner e de sua equipe com a construção do Centro de Criatividade era tanta que, conta-se, o local foi inaugurado três vezes: em 21 de outubro de 1973, pelo prefeito, muito antes que as obras fossem concluídas, portanto; oficialmente, em 14 de dezembro daquele mesmo ano, com a presença do governador Emílio Gomes; e em 29 de março de 1974, com a presença do Ministro da Educação, Jarbas Passarinho⁵²⁹. Mas os gestores não eram os únicos que não escondiam a animação: o mesmo ocorria com aqueles que travavam contato com o que ali se aprontava.

A um mês da inauguração oficial, Adalice Araújo escreve em sua coluna no *Diário do Paraná* sobre suas primeiras impressões acerca do novo equipamento cultural da cidade, ainda em construção. Antes da chegada ao Centro, suas expectativas são descritas com diminutivos: uma “escolinha”, “bacaninha”, “qualquer coisa assim”, em pleno contraste com o título da matéria, que já denunciava o fim da história: “Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina”. O estilo descritivo adotado pela crítica de arte, além de curioso, geograficamente, nos dá conta da distância relativa em que se encontrava aquela região da cidade na percepção dos habitantes da urbe.

A tarde de sol pareceu-nos convidativa para visitarmos o Parque São Lourenço que imaginávamos ser algo bacaninha: uma escolinha de arte com a possibilidade de funcionar ao ar livre ou qualquer coisa assim. O taxi (como todos em Curitiba) alegremente laranja, seguiu as indicações que nos haviam sido dadas. Rumo ao Taboão passou a Igreja do Divino Espírito Santo, rodou ainda algum tempo pela interminável Mateus Leme até parar logo após a Fábrica de Linguças em frente a uma placa indicativa “Construções Gandolfi”. Esta seria a primeira da série de surpresas que esta visita nos reservava. Estávamos diante de uma área física privilegiada: blocos construídos numa candura bem brasileira, num funcional com saudade de colonial, tendo ao fundo uma abundante vegetação natural e ao lado um playground com brinquedos bolados com toda a certeza por algum arquiteto ou designer⁵³⁰.

⁵²⁹ GUIMARÃES, Marian. Pouca coisa para muito espaço: não basta apenas ter projeto, é preciso por em prática. **Gazeta do Povo**, 30 ago. 1998; Criatividade: atividades iniciam hoje. **Diário do Paraná**, 14 dez. 1973, capa.

⁵³⁰ ARAUJO, Adalice. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 nov. 1973, p. 4.

Para amenizar o problema da distância, apresentado de maneira bucólica por Adalice, mas que logo seria apontado como um grande empecilho à sua visita, a FCC conseguiu, de pronto, colocar em circulação um ônibus especial, exclusivo para os frequentadores, que fazia o trajeto da Rua Augusto Stelfeld, aos fundos da Catedral, até o CCC, com duas saídas diárias – no início da manhã e da tarde – e retorno ao fim da manhã e ao fim da tarde, respectivamente. Quanto à Adalice, a partir da visita guiada pelo então assessor geral do Centro, o pintor Jair Mendes, a perspectiva de encontrar uma mera escolinha de artes se desfez. É Jair quem explica as obras da reforma projetada por Roberto Gandolfi, bem ao espírito das “reciclagens” de Lerner, que transforma o uso, mantendo as referências, mesmo que isso signifique uma enorme caldeira vermelha no centro de uma sala de exposições.

De início não se tinha idéia do que seria hoje. Pensou-se em fazer uma Escolinha de Arte gigantesca. Posteriormente a idéia se desenvolveu, amadureceu e se transformou no que é: um Centro de Atividade Criadora. O arquiteto procurou deixar tudo o que tinha da antiga construção: as estruturas em madeira, as tesouras, inclusive como elemento decorativo de grande beleza plástica, as máquinas nos locais originais. Estas também foram aproveitadas no exterior, funcionando como objetos esculturais. Assim as pessoas que virão aqui, poderão desenvolver, também elas, seu próprio sentido criativo, aproveitando peças julgadas imprestáveis à primeira vista, com as quais poderão decorar seus escritórios e casas⁵³¹.

A filosofia de trabalho, como apresentada num dos primeiros materiais de divulgação do CCC junto à comunidade, estava fixada: “O importante não é descobrir artistas nem produzir obras primas”, o Centro de Criatividade queria “ser apenas a terra fértil onde cada um possa cultivar sua forma de auto-expressão”⁵³².

A Prefeitura Municipal além da preocupação pela criatividade infantil (bastaria lembrar as pinturas em tapumes), vem há longo tempo procurando melhorar o nível cultural do adulto, não só do artesão e do artista, como inclusive do homem da rua. Este Centro de Criatividade tem portanto no Prefeito Jaime Lerner o seu verdadeiro criador, sendo seu objetivo primeiro atingir a comunidade. Surgiu como necessidade de se fazer uma infraestrutura para melhorar as condições de tudo que se relacionasse ao

⁵³¹ MENDES, Vicente Jair *apud* ARAUJO, Adalice. Ibid.

⁵³² ABRA os olhos. Os ouvidos. A mente. E o coração. Vá ao Centro de Criatividade de Curitiba. Você vai descobrir muitas coisas novas. Folheto. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

processo criador. Sua filosofia baseia-se aliás na *total liberdade de criação*⁵³³.

Para Estela Sandrini, a “Teca”, participante do primeiro time de orientadores, “Foi uma ideia muito avançada para a época. Antiacadêmica. Experimental”: “Contrataram o inglês Tom Hudson (papa da criatividade na década de 70) para nos preparar. Tamanho movimento alterava a mentalidade da cidade. Poderíamos retomar tudo aquilo hoje, sem problemas”⁵³⁴. A atriz, autora e diretora de teatro Fátima Ortiz, que passa a integrar o corpo de orientadores ainda na década de 1970, confirma o clima de agitação ali experimentado:

Nossa filosofia de trabalho era a da integração das mais diversas linguagens, método que hoje se alardeia como se fosse uma grande novidade. Este espírito “bem anos 70” acabou atraindo os olhares da população. Tudo acontecia ali, da capacitação dos professores aos debates da classe artística⁵³⁵.

O também integrante do primeiro time de orientadores, João Osório Brzezinski, atestaria o “espírito anos 70” invocado por Ortiz, contribuindo inclusive para compor a “crônica do Parque” no dia em que entrou “nu em pelo, no lago, ao meio-dia, para testar um caiaque de madeira que havia construído”⁵³⁶. De início, Brzezinski considerou a instalação do Centro “artificial e incapaz de atingir um número significativo de pessoas”, mas acabou por reconhecer a “ousadia dos programas ali desenvolvidos”⁵³⁷: “A integração entre as oficinas era uma coisa fantástica. Pena Curitiba não ter sabido aproveitar aquele momento”⁵³⁸.

A investida pioneira do CCC ganhou repercussão nacional, como o mostra a matéria “Exemplos de Curitiba”, publicada na prestigiada coluna do crítico Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil*. Da viagem que recentemente fizera a Curitiba, Pontual afirma que “duas peças do mecanismo da ativação cultural”

⁵³³ MENDES, Vicente Jair apud ARAUJO, Adalice. Op. cit., 1973, grifos meus.

⁵³⁴ SANDRINI, Estela apud FERNANDES, José Carlos. Op. cit.

⁵³⁵ ORTIZ, Fátima apud FERNANDES, José Carlos. Ibid.

⁵³⁶ FERNANDES, José Carlos. Ibid.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ BRZEZINSKI, João Osório apud FERNANDES, José Carlos. Ibid.

o impressionaram especialmente: o Museu Guido Viaro e o Centro de Criatividade, “idealizados e postos em funcionamento durante a administração do ex-Prefeito Jaime Lerner”. A partir daí, o crítico faz menção às conquistas “no sentido de implantar e desenvolver uma organização bastante eficaz no plano do apoio institucional à produção e ao uso das artes” ocorridas no âmbito estadual durante toda a década de 1960 – responsabilidade, portanto, do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado –, até o ponto em que entendia como a sua derrocada no início dos anos 1970⁵³⁹.

É verdade que, depois de um primeiro percurso até o apogeu, o suporte institucional, a partir do início da década de 70, mostrou-se debilitado, contraproducente às vezes, talvez porque os artistas tivessem passado a confiar e a depender demais dele. No entanto, já ninguém poderia negar hoje o revigoramento da tendência, sensível nos benefícios que uma administração como a de Lerner soube legar exemplarmente à comunidade, trazendo para Curitiba um sentimento de ação cultural coletiva fácil de experimentar na atmosfera. *Não se trata de ver ali a abertura para a experimentação de vanguarda mais radical* – como tem sido típico de Belo Horizonte, quando se pensa além do eixo Rio/São Paulo – mas de um interesse franco pela integração do Poder Público nas tarefas que envolvam a *liberação da criatividade*, sem o mofo do convencionalismo e o peso do paternalismo⁵⁴⁰.

O “espírito da coisa” estava claro e é precisamente indicado por Pontual: dali não se esperava a produção experimental de arte de vanguarda, cuja ação cessaria com o fim daquela década, mas do livre exercício da criatividade, disponível a todo e qualquer um. Nesse sentido, as ações organizadas naquele primeiro ano de atividade, de dezembro de 1973 a dezembro de 1974, de acordo com os dados oficiais constantes do Relatório de Atividades do período, variaram de apresentações teatrais, concertos musicais, cursos e conferências, exposições, sessões de cinema, além, é claro, do carro-chefe do CCC, o trabalho pioneiro dos ateliês livres de criatividade. No quadro abaixo, apresentamos a listagem completa dessas ações, subdivididas nos diversos programas, de acordo com o referido relatório:

⁵³⁹ PONTUAL, Roberto. Exemplos de Curitiba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1975, p. 2.

⁵⁴⁰ Ibid., grifos meus.

QUADRO 6 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA (CONTINUA)

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1973		
Curso de Música Criativa, com Padre Penalva	28 a 30 nov.	18
Papo-pop (pesquisa de sons)	30 nov.	Não informado
O Auto da Compadecida (teatro)	1º dez.	Não informado
Conferência sobre Poesia Concreta Alemã, promoção conjunta com o Instituto Goethe	2 dez.	Não informado
Recital de Poemas e Canções de Brecht, com Renato Borghi	2 dez.	Não informado
Forms (espetáculo poético), com grupo de São Paulo	2 dez.	Não informado
Conferência sobre Técnicas de Serigrafia, com Carlos Scliar	4 dez.	85
Curso de Interpretação e Harmonia (música), com Paulinho Nogueira	5 a 11 dez.	15
Sessão de Livre Criatividade em Escultura em Ferro, com o Escultor Jackson Ribeiro	8 dez.	26
O Caminho dos Escolares (filme)	8 dez.	Não informado
Hotel Luar do sertão (teatro musicado)	9 dez.	Não informado
Papo-pop (pesquisa de sons)	14 dez.	Não informado
Auto de Natal (teatro)	16 a 18 dez.	Não informado
Auto de Natal 73 (teatro)	18 a 22 dez.	Não informado
Natal na Praça (teatro)	26 a 30 dez.	Não informado
Tarde de autógrafos e lançamento de livros: <i>Nada na Manga</i> , de Marina Colassanti; <i>Gibi é Coisa Séria</i> , de Aramis Millarch, Valêncio Xavier, Manoel Carlos Karam, Denizar Zanelo, Célio Guimarães; <i>Memorial</i> , de Walmor Marcelino; <i>Antologia Poética</i> , de Colombo de Souza	28 dez.	Não informado
1974		
Concerto do VII Festival Internacional da Música	Jan.	Não informado
Festival Nacional do Teatro Infantil e de Bonecos	Fev.	Não informado
Liberdade para as Borboletas (teatro)	Mar.	Não informado

Semana do Aniversário da Cidade	Mar.	Não informado
Happening com diretores da PMC	Mai.	Não informado
Concurso de Pinturas sobre Portugal	Jun.	Não informado
Exposição de trabalhos produzidos no 1º Curso de Férias realizado no Centro de Criatividade	Jul.	Não informado
Exposição de trabalhos de frequentadores e orientadores	Ago.	Não informado
1º Torneio de Futebol de Botão	Out.	Não informado
Semana da Criança	Out.	Não informado
Tarde Criativa, com idosos do Asilo São Vicente de Paula	Nov.	Não informado
Domingo do Vento	Nov.	Não informado
Concurso do Martelo	Nov.	Não informado
Teatro das Maravilhas, de Cervantes (teatro)	Nov.	Não informado
Momento de Natal (teatro)	Dez.	Não informado
Peças teatrais com equipe do Centro de Criatividade	Não informado	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 7 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA – PÚBLICO INFANTIL

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1973		
A Galinha dos Ovos de Ouro (teatro)	9 dez.	Não informado
1974		
Bom Bom no Mundo do Teatro (teatro)	Mar.	Não informado
O Leão e a Minhoca (teatro)	Jun.	Não informado
Uma Bagunça na Floresta (teatro)	Out.	Não informado
Margarida Curiosa Visita a Floresta (teatro)	Dez.	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 8 – PROGRAMA: CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA – ATELIÊS

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1973		
Ateliês	Nov. / dez.	364 inscritos
1974		
Ateliê Infantil	Anual	15.277
Ateliê Juvenil	Anual	64
Ateliê de Adultos	Anual	1.150
Ateliê Preliminar	Anual	79
Setor de Cerâmica	Anual	172
Setor de Pintura e Colagem	Anual	52
Setor Desenho e Pintura	Anual	340
Setor de Expressão Corporal	Anual	185
Setor de Artes Gráficas	Anual	98
Setor de Madeira	Anual	42
Setor de Resina	Anual	93
Setor de Metal	Anual	25
	TOTAL ANUAL	22.169
Convênio: Colégio Anjo da Guarda	A partir de ago.	60/semana
Convênio: Casa do Pequeno Jornaleiro	A partir de set.	20/semana
Estágios: Escola de Arquitetura Colégio Nossa Senhora de Sion FUNABEM		6 turmas

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 9 – PROGRAMA: SETOR DE CURSOS E CONFERÊNCIAS

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1973		
Curso de Criatividade nas Artes Plásticas. Ministrante: Carlos Scliar	4 a 6 dez.	Não informado
Conferência: Serigrafia, com Carlos Scliar	5 dez.	Não informado
Curso de Harmonia e Criatividade no Violão. Ministrante: Paulinho Nogueira	5 a 10 dez.	Não informado
1974		
Curso de Arte e Criatividade, com o Prof. Tom Hudson, Universidade de Cardiff, Inglaterra	8 a 12 abr.	Não informado
Seminário do Cinema Documentário e de Animação, com H. Hoffmann, Secretário de Cultura de Frankfurt	14 a 17 jun.	Não informado
Curso de Criatividade (férias), com a equipe do Centro de Criatividade	15 a 31 jul.	Não informado
Seminário sobre a Bauhaus, com Detlev Noack, diretor da Academia de Belas Artes de Kassel, Alemanha	26 a 29 ago.	Não informado
Curso de Dança Moderna e Expressão Corporal, com Maria Fux, Argentina	7 a 11 out.	Não informado
Curso de Iniciação ao Cinema, com Ademar Carvalhaes	25 a 27 out.	Não informado
1º Seminário Nacional sobre o Lazer, com participação de Roberto Burle Marx, Millôr Fernandes, Renato Requiza e Jorge Wilhelm	20 a 23 nov.	Não informado
Curso de Dança e Comunicação Sensível, com Maria Fux, Argentina	2 a 6 dez.	Não informado
Curso de Educação através da Expressão Corporal, com Maria Fux, Argentina	2 a 6 dez.	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 10 – PROGRAMA: BIBLIOTECAS DO CENTRO DE CRIATIVIDADE

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1974		
Acervo não cadastrado	Inaugurada em dez. 1974	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 11 – PROGRAMA: EXPOSIÇÕES

AÇÃO	DATAS/	PÚBLICO
1973		
Exposia 2	28 nov. a 12 dez.	Não informado
Carlos Scliar	4 a 27 dez.	Não informado
1974		
Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos	4 jan.	Não informado
Exposição Fotográfica das Esculturas de Brancusi	15 abr.	Não informado
Exposição Jovem Gravura Americana	Mai.	Não informado
Kenzo Tange (arquitetura)	28 mai.	Não informado
Artesanato Paranaense	24 jun.	Não informado
Gravuras Esquimós	2 set.	Não informado
Flores de Curitiba (fotos de Jack Pires)	10 dez.	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

QUADRO 12 – PROGRAMA: CINEMA – REALIZAÇÕES DO TEATRO DO PAIOL NO CENTRO DE CRIATIVIDADE

AÇÃO	DATAS	PÚBLICO
1973		
Filmes de Computador (3 filmes projetados)	15 dez.	Não informado
Forte Apache	15 dez.	Não informado
Festival Carlitos	16 dez.	Não informado
1974		
Filmes de Animação de Lotte Reiniger	18 a 20 jun.	Não informado

FONTE: Adaptado de FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 73/74**. Curitiba, [1975?].

Mesmo considerando a agitação descrita pelos orientadores, os dados oficiais sobre a frequência anual do Ateliê Infantil chamam especial atenção: 15.277 frequentadores. O número parece também incompatível para alguns daqueles que participaram desse momento inicial do CCC, já que nesse Ateliê, um número regular de crianças, cerca de 40, nos primeiros anos, circulava ao longo da semana, pelos diversos ateliês/modalidades⁵⁴¹. A hipótese explicativa que levanto é que tenha se acrescido a esses frequentadores, com vistas a incrementar o Relatório Anual, o número de alunos pertencentes aos já citados 12 núcleos e 6 escolas de emergência da Prefeitura, estimados em 15.000. Entretanto, de acordo com o planejamento já apresentado, o atendimento do CCC se dirigia às “professoras” que atuavam nos centros de criatividade existentes em cada núcleo e em cada escola junto àqueles 15.000 alunos. Se assim o foi feito, o registro contabiliza essa ação indireta do CCC. Os demais números apresentados não causam espécie. Talvez, apenas, pela razão oposta, em virtude do baixo índice de adesão registrado em alguns cursos e em determinados ateliês, quando consideramos que correspondem ao número total de frequentadores no período de um ano.

As ações mais pulsantes e que conferiam o clima descrito pelos orientadores, contudo, eram aquelas contidas no programa do *Setor de Cursos e Conferências*, responsável pelos “cursos de especialização dentro de áreas ligadas às atividades da FCC e de cursos de iniciação em área artística ou cultural, visando atingir um grande público indeterminado”⁵⁴². Nesse programa, aconteceram o Curso de Harmonia e Criatividade no Violão, com Paulinho Nogueira; o *Curso de Criatividade nas Artes Plásticas* e a *Conferência sobre serigrafia*, com Carlos Scliar; o *Seminário do Cinema Documentário e de Animação*, com H. Hoffmann, Secretário de Cultura de Frankfurt; o *Seminário sobre a Bauhaus*, com Detlev Noack, diretor da Academia de Belas Artes de Kassel, na Alemanha; o *Curso de Iniciação ao Cinema*, com Ademar

⁵⁴¹ MELLO, Marco Silveira. Informação verbal a Cristiane Silveira, em 02 ago. 2016. Marco Silveira Mello atuou como estagiário no Ateliê Infantil do CCC entre os anos de 1974 e 1975. De acordo com essa informação, um pequeno número de professores e estagiários era responsável pela orientação das crianças no Ateliê.

⁵⁴² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 73/74**. Impresso, não p. Disponível na Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná e no Acervo da Casa da Memória.

Carvalhaes; o 1º *Seminário Nacional sobre o Lazer*, com participação de nomes como o paisagista Roberto Burle Marx, o escritor Millôr Fernandes, o arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm, responsável pelo “Plano Preliminar da Serete”, e o sociólogo Renato Requixa, um grande especialista no assunto à época⁵⁴³; os *Cursos de Dança Moderna e Expressão Corporal, Dança e Comunicação Sensível* e de *Educação através da Expressão Corporal*, com Maria Fux, da Argentina; e o célebre *Curso de Arte e Criatividade*, com o Prof. Tom Hudson, da Universidade de Cardiff, na Inglaterra. Este último tem importância preponderante na própria ideia de formação de “centros de criatividade”, como já o admitiu o Prof. Roaldo Roda, mas, sobretudo, na filosofia e método de trabalho do Centro de Criatividade de Curitiba em seus anos iniciais. Em virtude disso, caberá a ele e às polêmicas envolvidas nos atos de criação, a última parte desta seção.

3.1.4 Polêmicas da criação: Deus está nu e o happening “Da Criação”, ou, o ovo da discórdia

Apesar de toda a celebração, nem tudo foram flores no Centro de Criatividade: houve quem reclamasse da distância, do frio, houve renúncia coletiva da primeira Diretoria da FCC, sob a alegação de “divergências quanto aos métodos de ação de seus pares”, que agitou as bases de todas as unidades, e houve até afastamento de funcionários do CCC “comprovadamente envolvidos com drogas”, episódio que rendeu assunto nos jornais e para o qual a Polícia Federal foi acionada para conduzir as investigações⁵⁴⁴. Contudo, os episódios polêmicos que aqui nos interessam são aqueles que envolvem, justamente, o material de trabalho do Centro: a criatividade.

⁵⁴³ GOMES, Christianne Luce; MELO, Victor Andrade de. *Lazer no Brasil: trajetória de estudos, possibilidades de pesquisa*. **Movimento**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 23-44, jan./abr. 2003.

⁵⁴⁴ FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento. In: **BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS**. Op. cit., 1996, p. 145, 150.

Quadro 1

O primeiro deles ocorre ainda antes da inauguração. O cenário é o Centro de Criatividade de Curitiba, em 1973, e o personagem é Jair Mendes. Convidado pelo Prefeito a produzir o já referido painel artístico para o Centro ainda em reforma, Mendes executa um conjunto de painéis talhados em madeira e tingidos em algumas áreas “para obter mais volume”. Na primeira parte, o artista figura uma “história da criação”, de acordo com ele mesmo, baseada no Gênesis bíblico, e que se desdobrava numa narrativa evolutiva da “civilização” ao longo do painel. Em verdade, trata-se de um tema profundamente conservador para uma obra de arte produzida em plena efervescência da década de 1970, mais afeiçoado, certamente, ao gênero decorativo. Em tese, absolutamente palatável e aproblemático, o painel acabou gerando uma pequena crise de fundo moral, a partir de uma matéria publicada no jornal: na imagem, como o mostrava a reportagem, o “Criador” de Jair está nu, o que despertou a ira de uma ala da Igreja Católica, bem como de uma parcela da comportada sociedade curitibana, que imediatamente se manifestou. O assunto acabou ganhando repercussão nacional, incluindo uma reportagem no popular programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão, além de cartas enviadas ao artista pela população escandalizada⁵⁴⁵. De modo relutante, sem querer colocar mais lenha naquela fogueira, Jair Mendes afirmava à época:

O painel é igual a centenas de desenhos que tenho feito, apenas maior. O que aconteceu na realidade é que um jornalista achou o ovo de Colombo: descobriu a notícia. Estava cumprindo a sua função profissional, é verdade. Se ele viesse fazer uma reportagem sobre um painel, talvez não acontecesse nada: mas ele, dentro do espírito puramente profissional jornalístico achou que a notícia seria mostrar um Criador com sexo. Não houve de minha parte nenhuma intenção de chocar a Igreja de chocar quem quer que fosse. E nem de autopromover-me⁵⁴⁶.

O que acontece na realidade, é que o painel foi baseado no próprio princípio criador. Como partia da premissa de que se aqui será um Centro de Criatividade, poderia basear a minha composição na própria criação, passei a pesquisar a Bíblia. Parti do próprio Gênesis onde a descrição da criação do mundo é bem clara: – “No início tudo era escuro, Deus criou o céu, a Terra, as aves e tudo o que nele habita. E como viu que tudo era bom, Ele fez o homem, à Sua imagem e semelhança”. Ora, a partir deste momento

⁵⁴⁵ SANTOS, Francisco Alves dos. **Jair, o artista, o homem público**. Disponível em: <jairmendes.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html>. Acesso em: 5 ago. 2015.

⁵⁴⁶ MENDES, Jair apud ARAUJO, Adalice. Op. cit., 1973.

preocupei-me apenas com uma solução plástica. Se Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, e como o homem ainda não conhecia o pecado – portanto a nudez era normal! – eu fiz o Criador à imagem e semelhança do próprio homem [...] No painel, continua depois a evolução, através das invenções mais marcantes do homem. [...] Aí está portanto representado o desenvolvimento do homem através da história [...]. Neste caso, o Criador é uma parte do painel, não a figura principal. A figura principal é o todo. O que realmente houve é que as pessoas que criticaram não viram a obra. Viram apenas a fotografia do jornal, um detalhe⁵⁴⁷.

FIGURA 20 – O “PAINEL DA CRIAÇÃO” DE VICENTE JAIR MENDES NO CENTRO DE CRIATIVIDADE



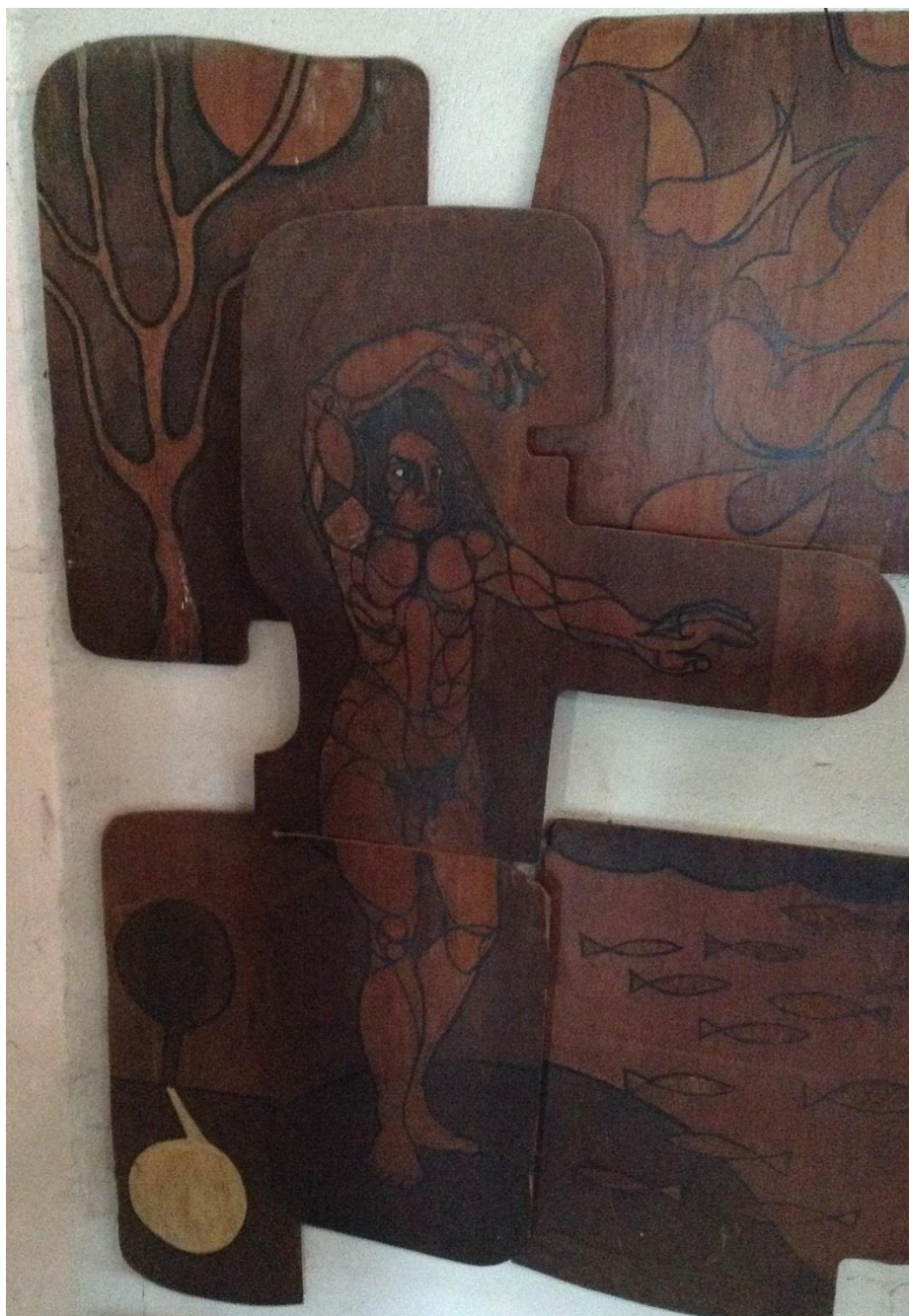
FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

Trata-se, para Jair, da construção de uma representação simbólica. A lógica que instaura toma como ponto de partida o fato de que aquele seria um centro de criação, para a qual o símbolo maior seria o conceito teológico da origem do mundo, e vai tomar das referências literárias, neste caso, o Gênesis da tradição judaico-cristã, os elementos para a organização de sua narrativa. Como bom filho da modernidade, Jair Mendes confere alguma realidade à cena, humanizando-a, aproximando a figura de Deus da figura do homem, tudo arrematado pelo uso expressivo da linguagem da talha em madeira pintada. Comicamente, entretanto, em plena década de 1970, de modo semelhante à reação causada pela *Olympia* de Édouard Manet, na Paris de meados do

⁵⁴⁷ Ibid.

século XIX⁵⁴⁸, a nudez do Criador de Jair Mendes fere os preceitos morais de parte da população, que, no final das contas, respondia àquele inegável exemplar de representação produzido por Jair como se fosse realidade: Deus está nu.

FIGURA 21 – DETALHE DO “PAINEL DA CRIAÇÃO”: O CRISTO NU



FONTE: A autora, 2016.

⁵⁴⁸ Exibida pela primeira vez no Salão de Paris de 1865, conta-se que a pintura em que figurava uma moça reclinada sobre uma cama e que fitava fixamente o espectador foi alvo da ira e dos golpes de guarda-chuvas dos visitantes do Salão naquele ano, chegando ao ponto de ser suspensa em alguns centímetros para que ficasse a salvo dos ataques.

FIGURA 22 – VISTA DO ATELÊ (MEZANINO) COM PAINEL AO FUNDO



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

Por outro lado, em outra ocasião, Jair Mendes já havia sido também o alzo de um artista cujas experimentações escapavam da lógica da representação fundada nas linguagens artísticas tradicionais. O episódio ocorre quando o artista João Moderno exibe seu *Ambiente Porcoral* no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, por ocasião do IV Encontro de Arte Moderna, em 1972. Tratava-se de um “ambiental”, como eram denominadas as instalações à época, composta por um porco vivo, uma mesa virada de cabeça para baixo, uma camisa “ensanguentada com mercúrio cromo”, um par de sapatos e calças pendurados numa espécie de varal⁵⁴⁹. A grita foi quase unânime contra “o artista que armou um chiqueiro no Museu”⁵⁵⁰. Embora não tenha ocorrido nas dependências do CCC – o caso nos serve aqui apenas para relativizar as posições –, a indignação de Jair para com esta manifestação artística ultrapassa em muito os protestos dos “carolas” contra seu painel. “Aos berros”,

⁵⁴⁹ ARAUJO, Adalice. Arte – é hoje pró-texto. *Diário do Paraná*, Curitiba, 27 ago. 1972, p. 7.

⁵⁵⁰ Ibid.

como relata Adalice Araújo, o futuro diretor do CCC anunciava sua indisfarçada contrariedade:

Quer saber minha opinião? Aqui está um bando de bossais do Rio de Janeiro tentando nos impingir uma grandíssima porcaria – cretinice pura! Aqui nós temos Poty, Helena Wong e vêm de fora uns bossais para sujar o museu. Eu aceito qualquer forma de expressão. Você quer uma expressão mais pura do que a da criança? Jamais, por princípios básicos, uma criança faria uma palhaçada destas. Eu sinto, sinto muito mesmo, não ser o Luiz Carlos [de Andrade Lima] porque se fôsse ele imediatamente retiraria minha exposição. Vocês que são da Belas Artes (dirige-se às alunas) não se deixem influenciar por esta neurose que está aí. Eles pensam que nós somos provincianos e querem nos convencer com uma coisa que na Europa há trinta anos atrás não se faz mais porque não presta⁵⁵¹.

Além do desabafo em público registrado pelo jornal, Jair Mendes deixa um recado no livro de assinaturas do museu ao seu amigo e diretor da instituição, Fernando Velloso, de igual teor ao protesto, mas que termina, ainda, com um impropério: “Perdoe, mas isto é uma merda”⁵⁵². Colocando-se esquematicamente os dois lances numa escala para medir o conservadorismo, podemos dizer que o público em geral – aquele suscetível a se chocar com uma imagem na qual se figura a “nudez do Criador” – se situa no extremo mais conservador; Jair Mendes ocupa uma área intermediária, defensor da tradição moderna em pintura, mas nada disposto a aceitar arroubos de vanguarda; e João Moderno na posição emergente, cuja radicalidade, sem querer tecer aqui qualquer juízo avaliativo sobre sua produção – não fora ainda assimilada pelo meio e muito menos pelo mercado. Quanto a Jair Mendes, considerando o período em questão, sua posição é no mínimo temerária para quem vai dirigir um centro que prima pela total liberdade de criação.

Quadro 2

O ano agora é 1974, durante o curso considerado inaugural para as atividades do Centro de Criatividade de Curitiba, com o artista e educador, diretor de estudos da Escola Superior de Artes da Universidade de Cardiff no País de Gales, professor Tom Hudson, considerado naquele momento uma das maiores autoridades mundiais no tema “criatividade”. O contato fora feito pelo

⁵⁵¹ MENDES, Jair apud ARAÚJO, op. cit.

⁵⁵² FREITAS, Artur. Op. cit., 2013, p. 9-10.

diretor-presidente da FCC, Alfred Willer, numa das viagens empreendidas ao Rio de Janeiro em busca de financiamento junto ao MEC, no ano anterior, e incluía o convite para conhecer o Centro de Criatividade, ainda em obras, e dar sugestões para sua estruturação⁵⁵³. Naquele momento, Hudson fazia sua turnê de cursos pelo Brasil pela segunda vez.

Em agosto de 1971, a convite de Zoé das Chagas Freitas, diretora da Escolinha de Arte do Brasil, que então comemorava 23 anos de existência, Tom Hudson chegava ao Rio de Janeiro, com ampla cobertura jornalística, em sua primeira viagem ao Brasil, para ministrar dois cursos⁵⁵⁴. O primeiro, “Educação Criadora”, direcionado a “professores de crianças e pré-adolescentes”, em que pretendia “estimular a criatividade inata dos alunos para um melhor rendimento de seus trabalhos”, e o segundo, dirigido a professores de adolescentes e aos que trabalhavam com formação de professores dos cursos “normal” ou “ginasial”, como se denominavam os ciclos fundamental e médio à época, em escolas de arte ou no ensino superior⁵⁵⁵. Com duração de cinco dias, os cursos combinavam aulas expositivas e práticas e consistiam numa síntese das técnicas aplicadas nos cursos em Cardiff, que tinham dois anos de duração. Hudson, adepto das teorias de educação pela arte de Herbert Read e fundamentado pela psicologia de Piaget, não estava interessado nos resultados plásticos das práticas, afirmava que os alunos não deveriam se preocupar com o que eles estavam fazendo, mas com o que o trabalho, a prática, estava fazendo neles⁵⁵⁶. Mas nem tudo era livre criação. Além das sessões de estímulo à criatividade por meio do exercício da fantasia, havia também uma significativa carga horária destinada ao exame e produção de

⁵⁵³ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 14 – Reunião realizada no dia 28 ago. 1973**. Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

⁵⁵⁴ A viagem de Hudson ao Rio fora patrocinada pelo grupo financeiro T.A.A., pelo Museu de Arte Moderna, pelo Banco Nacional de Minas Gerais, pela Irmãos Klabin e pelo Jornal do Brasil. Depois dos dois cursos no Rio, o professor visitaria ainda, durante o mês de agosto de 1971, centros universitários em Recife, Salvador, São Paulo, Porto Alegre e Santa Maria.

⁵⁵⁵ A CRIATIVIDADE na escola. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 7, 26-27 jul., 1971; ESCOLHINHA de Arte completa 23 anos e traz ao Brasil professor do País de Gales. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 31 jul. 1971, p. 10.

⁵⁵⁶ Alunos aprendem técnica de combinação das côres no Curso de Educação Criadora. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 5 ago. 1971, p. 18.

estudos cromáticos. No período da manhã, uma completa exposição teórica sobre as cores era feita, seguida de exercícios práticos no período da tarde.

Na primeira aula prática, há dois dias, Hudson reuniu 17 alunos em torno de uma mesa coberta com tampo de fórmica, onde ele pingou algumas gotas de água. Os alunos foram convidados a criar, e a experiência produziu alguns resultados significativos: em pouco tempo a mesa foi virada, decorada com maços de cigarro e folhas de papel, e somente escapou de um incêndio graças à proteção dada por Hudson.

Na mesma tarde, uma segunda série de criações, desta vez com o uso de um bastão, quase terminou com um acidente, pois uma participante usou o bastão como dardo e quase atingiu uma colega, o que segundo uma assistente veio confirmar que “a criatividade carrega em si boa dose de agressão”⁵⁵⁷.

Hudson retornou, ainda, ao Rio de Janeiro, em abril de 1973, novamente a convite de Zoé Freitas para mais uma série de cursos e conferências⁵⁵⁸. Com o status de autoridade no assunto largamente difundido, participa dos debates sobre comunicação do Conselho Estadual de Cultura, a convite do professor Eduardo Portella⁵⁵⁹, que viria a ser ministro da Educação entre os anos de 1979 e 1980, além de ser convidado pelo arquiteto Sérgio Bernardes a participar do planejamento e projeto do Espaço Cultural de Brasília, para o qual Hudson já teria, inclusive, enviado uma planta de aproveitamento interno⁵⁶⁰. Com essas credenciais é que chega em Curitiba, em 5 de abril de 1974⁵⁶¹, o professor Tom Hudson, para mais um curso de arte e criatividade no Brasil.

Com um prólogo um tanto confuso, publicado em sua coluna no *Diário do Paraná*, Adalice Araujo anunciava a tão esperada chegada de Tom Hudson em Curitiba, para ministrar o “Curso de Arte e Criatividade” para uma única turma, entre os dias 8 e 12 de abril de 1974.

Numa época de profundas transformações sociais como a nossa, o ser humano procura de maneira desesperada um caminho. Há naturalmente – como em outros ciclos da história humana – os profetas do futuro, cujos conceitos conseguem abalar as estruturas tradicionais, já viciadas, para abrirem uma nova perspectiva de vida. No ponto de vista pedagógico tal é o caso de McLuhan: “Haverá um dia – talvez este já seja uma realidade – em que as crianças aprenderão muito mais e muito mais rapidamente em

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1973. Zóximo, p. 3.

⁵⁵⁹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 set. 1973.

⁵⁶⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974. Zóximo; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 mai. 1975.

⁵⁶¹ AMÉRICA Latina. *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 abr. 1974. Enfoque, p. 6.

contato com o mundo exterior do que no recinto da Escola”. Se a humanidade nasce com cada ser humano que vem à luz; em termos globais, também renasce em cada nova geração. Esta reage sempre contra os sistemas arcaicos, de cujos valores não participa, por nada lhe comunicarem. Diante de tal perspectiva é necessário que os educadores se abram para o futuro – sem o que não seria possível um engajamento, ou, uma evolução.

Por outro lado observamos que há aparentemente em certos movimentos radicais de vanguarda uma profunda contestação – mas que em realidade seria a confusão da arte com o próprio ato de viver, o que coincidiria novamente com as conclusões de McLuhan, profeta do ano 2000: “Educar será abrir-se para a essência e para a plenitude da própria existência”.

Sabemos da importância que em termos de futuro representa hoje, dentro de um processo educativo, a área de comunicação e expressão. É por isto que de maneira especial chamamos a atenção de nossos leitores para o “Curso Arte e Criatividade” que será ministrado [...] pelo professor e artista plástico inglês Tom Hudson [...], uma das maiores autoridades mundiais da “arte na educação”⁵⁶².

Na prática, o curso consistia de cinco encontros, de segunda a sexta-feira, em período integral, divididos em duas sessões: aulas teóricas no período da manhã, das 9h às 12h, e práticas no período da tarde, das 13h30 às 16h30. Duas modalidades de participação foram colocadas à disposição do público: a primeira, para a participação efetiva nas aulas teóricas e práticas, no valor de Cr\$ 500,00, e, a segunda, para participação efetiva nas aulas teóricas, mas apenas como ouvinte nas aulas práticas, cujo valor era Cr\$100,00⁵⁶³. Considerando que o salário mínimo nacional em maio de 1974 era Cr\$ 376,80, frequentar o curso integral seria quase um luxo, sobretudo para um possível público de estudantes. O material dos programas e apostilas redigidos por Hudson foi traduzido pela equipe da FCC e para o serviço de tradução simultânea durante o curso foi contratado o crítico de arte carioca Marc Berkowitz, ao custo de US\$ 90,00 por sessão, além da passagem aérea, como estampavam alguns jornais em tom de desagrado⁵⁶⁴.

O programa do curso foi organizado como no quadro a seguir:

⁵⁶² ARAUJO, Adalice. Curso de Arte e Criatividade. **Diário do Paraná**, 24 mar. 1974, p. 8.

⁵⁶³ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Centro de Criatividade de Curitiba. Curso de Arte e Criatividade. Datilografado, 7 fls. Disponível no Acervo da Casa da Memória; GRANDE privilégio. **Diário do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1974. Enfoque, p. 6.

⁵⁶⁴ **Diário do Paraná**, 17 mar. 1974, p. 6; NOSSA deficiência: não temos interpretes. **Diário do Paraná**, 27 mar. 1974, p. 6.

QUADRO 13 – PROGRAMA DO CURSO DE CRIATIVIDADE COM TOM HUDSON

	Manhã (Teórica)	Tarde (Prática)
Dia 08/4	1. Introdução. “Desenvolvimento criativo e modo de vida criativo”. Apresentando variados processos e relativas atitudes mentais. Imagens, ideias, informação e o indivíduo.	Exploração e experimentação. Cor e material. Ar, água, areia, madeira flexível e material rígido.
Dia 09/4	2. Conferência: “Desenvolvimento da sensibilidade e criatividade na criança, adolescente e adulto”. As implicações do ambiente. O crescimento da consciência estética.	Estudo de observação e exploração. Reação ao desenho de ambientes em novas maneiras, imagens e ideias.
Dia 10/4	3. Conferência: “Uso construtivo dos materiais e tecnologia criativa”. Sistemas estruturais, formais e informais.	Exploração criativa em várias situações, dentro e para fora do ambiente.
Dia 11/4	4. Conferência: “Projetos e progresso com material e ambiente”. Desenho para viver, aprender e para prazer.	Ouvir coisas. Sons, ritmos. Relação: com cor, ação. Projeto: construir um instrumento /objeto.
Dia 12/4	5. Conferência: “Eu e os outros”. Integração e relacionamento, informação e ideias em palavras, sons, gestos e ação. Transmissão de ideias através da representação.	Projeto: representações baseadas na aula da manhã. Recapitulação, avaliação e discussão.

FONTE: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba**. Curso de Arte e Criatividade. Datilografado, 7 f.

O documento que detalha o temário das conferências dia a dia⁵⁶⁵, por sua vez, nos dá uma ideia das razões pelas quais um curso correspondente em Cardiff tinha duração de dois anos. É de fato difícil de imaginar como este vasto conteúdo foi apresentado a cada dia, no exíguo período da manhã, somado às dificuldades – e potencial morosidade – envolvidas na logística da tradução simultânea.

⁵⁶⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Centro de Criatividade de Curitiba. Curso de Arte e Criatividade. Datilografado, 7 fls. Disponível no Acervo da Casa da Memória; GRANDE privilégio. **Diário do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1974. Enfoque, p. 6.

QUADRO 14 – PLANO DE AULAS DA SEMANA (CONTINUA)

<p>Conferência 1</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Desenvolvimento criativo e modo de vida criativo ii. Introdução à filosofia e processo do curso iii. Processos de criatividade e desenvolvimento individual iv. Diversas áreas de pesquisa, experimentação no crescimento v. Desenvolvimento da linguagem pessoal vi. Exploração e expressão com material e situação vii. Sistemas e organizações, em objetos e ambientes viii. Informação, ideias e imagens: o olho inteligente ix. Desenvolvimento integrado: diversificação e inter-relação x. Implicações criativas: desenho para viver, aprender e prazer
<p>Conferência 2</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Desenvolvimento da sensibilidade e criatividade na criança, adolescente e adulto ii. Os estágios da maturidade, crescimento de experiência iii. Vendo, conhecendo e sentindo: o mundo em volta de nós e o mundo em mim iv. Olhando para as coisas e comparando-as. Como funcionam. v. Reconhecimento e compreensão, implicações da vida, física e psicologicamente vi. Desenho em novas maneiras; imagens e diagramas vii. A natureza e o papel da informação / meio-ambiente viii. A linguagem das coisas cotidianas ix. Comunicação, identificação e relacionamento x. Relacionamento social e ambiental: integração da sensibilidade
<p>Conferência 3</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Uso construtivo dos materiais ii. Material total e suas implicações iii. Exploração individual e em grupo iv. Tecnologia criativa: reação e invenção v. Tecnologia imediata e adaptabilidade vi. Geometria criativa: como construir: madeira, metal, plástico vii. Construção e organização, ambiente interno e externo viii. Escala, organização e desenvolvimento: mão e máquina ix. Linguagem estrutural: formal e informal x. Desenvolvimento integrado
<p>Conferência 4</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Projetos e progresso com material e ambiente ii. Projetos e solução de problemas iii. Problemas e processos (cerâmica, etc.) iv. Êrmos e lugares [?]: ambientes pesados e suaves v. Uso das coisas cotidianas: ouvir vi. Utilização de recursos naturais: coleta e ecologia vii. Reação instintiva e demonstração prática viii. Projetos: desenvolvimento pessoal e em grupo ix. Crescimento, mudança e adaptação: a revolução eletrônica x. Desenho para viver, aprender e prazer: modo de vida criativo
<p>Conferência 5</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Eu e os outros ii. Olhando para mim e para as pessoas iii. As ideias atrás das aparências iv. Rituais de cada um e reconhecimento pessoal

- | | |
|-------|--|
| v. | Como eu reajo às ideias e como as represento |
| vi. | Palavra, gesto, ação |
| vii. | Representação, integração e representação |
| viii. | Imagem pessoal e complexos de informação |
| ix. | Meio-ambiente e intermediário misto |
| x. | Representação de projetos |

FONTE: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba**. Curso de Arte e Criatividade. Datilografado, 7 f.

O plano apontava, ainda, a necessidade de fixar uma conferência adicional para tratar do assunto “cores”, mas que, aparentemente, não foi realizada. De acordo com o jornal *Diário do Paraná*, 160 alunos atenderam a aparente maratona teórico-prática proposta por Hudson⁵⁶⁶. Talvez não tenha sido exatamente o caso: os registros fotográficos mostram um número bem menor de participantes, tomando parte em atividades essencialmente lúdicas, como veremos a seguir.

Em coquetel oferecido pelo diretor regional do British Council em sua homenagem, o professor declara seu entusiasmo pela cidade, referindo-se, obviamente, ao que lhe foi apresentado por Lerner como “a cidade de Curitiba”. De acordo com a nota no jornal, Hudson afirmou que “o prefeito Lerner foi capaz de evitar um futuro catastrófico para a cidade, tornando-a humana e com um equipamento urbano invejável”, tendo ainda completado: “Eu estou encantado com a cidade que antes de conhecer, julgava fosse provinciana. Mas o que vejo, em termos de mentalidade na Prefeitura e entre o povo, é surpreendente”⁵⁶⁷.

O professor inglês Tom Hudson parecia, de fato, viver um caso de amor com o Brasil, como o faz notar o documentário *Tom went to Brazil*, produzido por seu filho, Mark, a partir dos arquivos de imagens conservados no National Art Education Archive, em Yorkshire Sculpture Park, além de filmes 8 mm gravados por Hudson durante suas viagens ao Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Porto Alegre e Curitiba. Tom Hudson estava perfeitamente atento à situação política e social no Brasil, à censura às artes em meio à ditadura, e, do

⁵⁶⁶ Só faz o melhor. *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 abr. 1974. Enfoque, p. 6.

⁵⁶⁷ Ibid.

modo como o entendia, ao fato que as pessoas estavam “procurando, adaptando, experimentando novas técnicas e formas de comunicar ideias e pensamentos”⁵⁶⁸. Um episódio ocorrido na Escolinha de Arte do Rio de Janeiro nos dá indício de alguma reserva e do clima de desconfiança sobre seu trabalho, a despeito do inegável prestígio que o professor gozava junto ao CFC, como já apontado. Sem conhecer nenhuma palavra da língua portuguesa, Hudson nota certa agitação entre os alunos do curso no Rio de Janeiro, por um dos quais é informado, durante o intervalo, que o tradutor contratado havia dito que “Tom era um subversivo perigoso” e que os alunos não deveriam ouvir o que ele dizia. No retorno à sala, Hudson destitui o tradutor da tarefa e a transfere para o aluno que o alertara⁵⁶⁹.

As imagens e depoimentos de alguns dos alunos que passaram pelo curso de Hudson no Brasil nos fazem relacioná-lo imediatamente, numa escala de alcance de público mais reduzida, com os experimentos de livre criação empreendidos por Frederico Moraes quando na direção do MAM-RJ, nos agitados Domingos da Criação, ocorridos entre os meses de janeiro e julho de 1971. “Eu não estou de modo algum preocupado em ensinar arte”, afirmava Hudson, completando que estava interessado em “situações, não em processos; experimentos, não exercícios”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ TOM went to Brazil. Direção: Mark Hudson. Leeds, UK: Mark Hudson; Leeds College of Art, 2015. 1 vídeo digital (15 min.), sonoro, port./ing., color.

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Ibid.

FIGURA 23 – TOM HUDSON EM PRIMEIRO PLANO E O CRÍTICO DE ARTE CARIOCA MARC BERKOWITZ



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 24 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 25 - CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON EM EDIMBURGO, ESCÓCIA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 26 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 27 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 28 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 29 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 30 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 31 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 32 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 33 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 34 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO BRASIL – LOCALIDADE NÃO IDENTIFICADA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 35 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 36 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 37 – CURSO DE CRIATIVIDADE MINISTRADO POR TOM HUDSON NO CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA EM 1974



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

Coincidentemente, o curso em Curitiba estava programado para terminar em pleno feriado religioso no Brasil, uma Sexta-Feira Santa, com a apresentação pública de projetos desenvolvidos ao longo da semana, as “representações” que figuravam em seu programa. Entre os alunos, diferentemente do enfoque adotado nos cursos da Escolinha da Arte, no Rio de Janeiro, nos anos precedentes, direcionados especificamente ao treinamento pedagógico de professores, em Curitiba, assim como nos cursos que ministrava regularmente em Cardiff, uma vasta gama de estudantes e profissionais de diversas áreas que, obviamente, tinham condições de pagar aquele valor não tão acessível à época, frequentou seu “curso de criatividade”.

Naquele momento ainda eufórico da nova gestão da prefeitura, embalado por uma quantidade prodigiosa de realizações que saltavam aos olhos da população – que passava, enfim, a ostentar indisfarçado orgulho de sua condição de munícipe –, um grande número de autoridades acompanhou regularmente as atividades daquela semana e, por certo, não perderiam o *grand finale*. Lá estava o diretor do Centro de Criatividade, Jair Mendes; o presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Alfred Willer; o diretor administrativo e financeiro, Constantino Viaro; o diretor executivo, Aramis Millarch; funcionários da prefeitura e da Fundação Cultural; além da ilustre presença do prefeito Jaime Lerner. Tudo transcorria de acordo com o esperado naquela sexta-feira, até que o desfecho de uma das representações, estruturado à maneira de um *happening* artístico – protagonizado, justamente, por duas jovens – colocasse fim à calmaria.

Vilma Slomp, 19 anos, uma estudante do curso de Administração, sem nenhuma ligação com a prática artística e que desejava, de fato, cursar arquitetura⁵⁷¹, e Lenita Célia Silveira, uma professora que exercia a função gratificada de coordenadora para a área de Expressão Total, no CCC⁵⁷². Quanto ao Curso de Criatividade, Vilma confessa ter ficado um pouco contrariada pelos métodos aplicados por Hudson. Em seu entendimento, a forma bastante didática de todo o processo desenvolvido pelo professor teria,

⁵⁷¹ SLOMP, Vilma. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 13 ago. 2015.

⁵⁷² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 21 – Reunião realizada no dia 31 jan. 1974**. Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

para ela, um efeito contrário, funcionando quase como um freio à criatividade⁵⁷³.

Contudo, as duas jovens, que se conheciam superficialmente por frequentarem o mesmo círculo social, decidiram levar a cabo uma ousada ideia. De acordo com Vilma, o roteiro foi desenvolvido por ela e por seu namorado, Orlando Azevedo, baterista da primeira banda “pop” da cidade, *A Chave*, uma trupe de músicos bastante afeita a ações performáticas anárquicas que mesclavam várias linguagens. Para o poeta Paulo Leminski, em texto de 1973, o conjunto tinha um caráter “pansemiótico” – termo que explica como a “interação e integração de mídias: multimídias” – capaz de conceber projetos como o “Laboratório de Comunicação e Criatividade de Texto” e apresentações experimentais como a antológica “Sangue das Máquinas”, na Fundação Irmãos Mueller, em 1971, na qual “o conjunto criou, aproveitando o compasso de diversas máquinas”, colocando-se “declaradamente sob o signo de John Cage, o mais radical dos músicos vivos de vanguarda”⁵⁷⁴. Ainda segundo Vilma, foi Orlando quem redigiu o roteiro manuscrito, num encontro em sua casa, sem a presença de Lenita.

Para a performance do CCC, num lance curioso, seguindo raciocínio similar àquele empreendido por Jair Mendes para o desenvolvimento de seu polêmico painel, Vilma e Orlando tomam também como partido, a ideia de “criação” e, novamente, em desdobramento análogo, elegem, desta vez, o ovo como seu símbolo; mas aqui está a distinção: não a representação de um ovo pintado, mas, sim, um ovo real. No roteiro, lemos: “Criação [sic] z [versus?] criação”, seguido de um subtítulo com ares nietzschianos: “...o homem fez de sua destruição o seu eterno começo”. Em seu depoimento, Vilma denominou o “happening”, como eram classificadas tais ações à época, como “da criação”.

A ação, que dura poucos minutos se desenrola no pátio entre os blocos do Centro de Criatividade, entre objetos diversos, de peças industriais e maquinário a esculturas. Como cenário, entre a profusão de elementos, apenas

⁵⁷³ SLOMP, Vilma. Op. cit.

⁵⁷⁴ LEMINSKI, Paulo. A Chave: “Em prol de um português elétrico”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 4 nov. 1973.

uma cadeira de feitiço rústico e espaldar alto, paramentada com fios de arame tramados por todo o encosto e uma espécie de pulseira metálica fixada no apoio para braços de ambos os lados – que a audiência em pouco tempo descobriria se tratar de uma representação de cadeira elétrica.

FIGURA 38 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: PREPARAÇÃO DA CADEIRA ELÉTRICA CENOGRÁFICA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

FIGURA 39 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: ENSAIO



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

As garotas ingressam no “cenário”: Vilma traja um blazer azul, com uma elegante camisa de punhos brancos, calças marrom e um capuz pontiagudo em lona plástica negra, com orifícios para boca e olhos, ao estilo Ku Klux Klan, e carrega uma bandeja contendo coca-cola, ketchup, ovos e pão⁵⁷⁵. Lenita também veste um capuz negro calças pretas e camiseta branca e porta uma maleta de tipo “executivo”. Munidas de uma frigideira e um fogareiro, as garotas preparam uma omelete, colocam-na dentro de fatias de pão e oferecem ao prefeito. O clima é ameno, apesar das indumentárias pesadas, e risos da audiência um tanto dispersa, como podemos notar nos registros remanescentes, preenchem a cena inusitada.

⁵⁷⁵ Ibid.

FIGURA 40 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

Orlando Azevedo afirma que a iguaria foi aceita por Lerner, que come o sanduíche sem mais. Neste momento, abre-se a maleta, e nela se avista um pintinho, vivo, alçado ao ar por Vilma para experi-lo adequadamente à plateia que, por sua vez, se deleita com a visão do gracioso bichinho. Eis que, então, o inesperado ocorre: enquanto Lenita simula sua própria morte na cadeira elétrica cenográfica, Vilma – a estudante adepta à dieta macrobiótica, como muitos de sua geração – saca um martelo e esmaga o pintinho num só golpe. Em seguida, coleta os restos mortais do animalzinho, em meio à poça de sangue que imediatamente se forma, coloca entre duas fatias de pão e oferece novamente ao prefeito, de acordo com os depoimentos de Orlando e da própria Vilma. O roteiro manuscrito, entretanto, apontava Tom Hudson como destinatário daquela contundente provocação. A discrepância entre as fontes pode denotar que a presença do prefeito Jaime Lerner e do staff da prefeitura não tenha sido prevista pelos propositores da ação no momento em que a projetaram, tomando-se a decisão de improviso em vista da oportunidade⁵⁷⁶.

FIGURA 41 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

⁵⁷⁶ Outros testemunhos divergem: Jair Mendes menciona que o pintinho morto foi oferecido a Hudson, enquanto Lenita Célia afirma crer que tenha sido oferecido a Lerner. Assim, o roteiro e Jair Mendes indicam Hudson, enquanto Vilma, Orlando e Lenita indicam Lerner como destinatário. SILVEIRA, Lenita Célia. **Happening no Centro de Criatividade de Curitiba – 1974** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <cristiane.silveira1@gmail.com>. 21 nov. 2016.

FIGURA 42 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: ROTEIRO

(Criação = Criação)

... e o homem p/ de sua destinação
o em eternos laços

1ª Cena

entre as duas (de mãos dadas).. 1
leve 1 melo 007 com ovos e o
pintinho, entre 1 bandeja com fatias de
pão, sal, molhada etc.

2ª Cena

as duas fazem mostram os ovos
durante 1 período mínimo de 15 p e
em seguida põem os ovos, fazem
sandwiches e distribui-los com calma
para os assistentes presentes.

FONTE: Acervo pessoal de Orlando Azevedo.

FIGURA 43 – "HAPPENING DA CRIAÇÃO": ROTEIRO

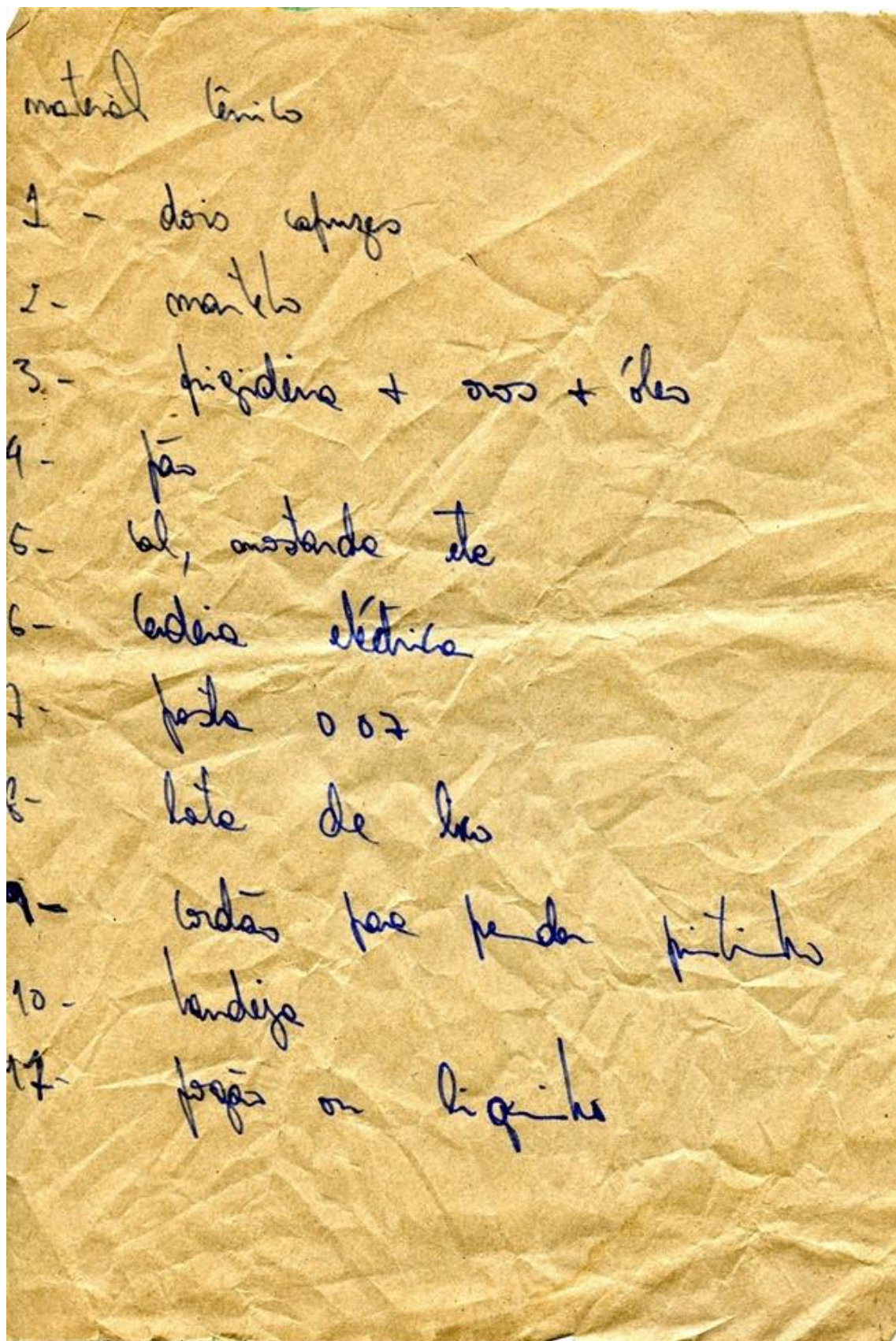
3ª cena
enquanto todos o mundo está sendo
os dois amam o pitinho no lugar
contínuo e uma das duas vive na
casinha de vidro e fica morta até o outro
esmaecer o pitinho com um martelo
apertado. A morte ressurcita.

4ª cena
o pitinho é colocado dentro de
pedras de fós com sal de e
operado ao andar.

5ª cena
os mártires são jogados no lixo

FONTE: Acervo pessoal de Orlando Azevedo.

FIGURA 44 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: MATERIAL CÊNICO



FONTE: Acervo pessoal de Orlando Azevedo.

FIGURA 45 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

FIGURA 46 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”



FONTE: Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

FIGURA 47 – “HAPPENING DA CRIAÇÃO”: A MORTE NA CADEIRA ELÉTRICA



FONTE: Acervo do National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra.

O horror e a indignação parecem ter sido generalizados. Lerner, de acordo com Orlando, se transfigura e reage “como se tivesse sido pego de calças-curtas numa arapuca”⁵⁷⁷, não sabendo o que fazer. Alfred Willer, presidente da Fundação, grita impropérios ininteligíveis em meio ao ruidoso levante da audiência. O evento festivo da Sexta-Feira Santa se encerrava abrupta e violentamente naquele gesto de “expressão criativa”. O roteiro indicava uma cena final, na qual as máscaras seriam jogadas no lixo. Aparentemente, não houve clima para tanto

O derradeiro lance, segundo Vilma Slomp, teria ocorrido na segunda-feira seguinte, data combinada para a retirada dos certificados de participação no curso junto à Fundação. Para sua surpresa, Vilma havia sido banida, tendo sua inscrição recusada e o valor de Cr\$ 500,00 devolvido, mesmo depois de ter atendido regularmente aos encontros da semana e, de um modo ou de outro, realizado o projeto final de representação. Quanto à Lenita, um registro em ata de reunião do conselho da FCC indica que sua gratificação como coordenadora fora suspensa porque voltava a trabalhar no Departamento do Bem Estar Social da Prefeitura⁵⁷⁸. Diante das claras ações de retaliação sofridas por Vilma e Lenita, houve apenas silêncio. Meses depois, o jornalista Sérgio Augusto Silveira, irmão de Lenita, escreve um quase-manifesto no jornal, intitulado “Quem matou o pinto?”, que, pela pungência de seu conteúdo e qualidade da reflexão, tocando em pontos de fundamental importância, permito-me, aqui, a longa citação.

Interessa lembrar que ocorreu este ano, em Curitiba, a mais bem sucedida experiência criativa, naquilo que ela tem de fundamental, isto é, informar. No Centro de Criatividade, entidade subvencionada pela Prefeitura Municipal de Curitiba, foi promovido um curso através da Fundação Cultural, entre os dias oito e 12 de abril passado. Num desses dias, com a presença de uma platéia em torno de 40 pessoas, foi apresentado um trabalho idealizado e monta[d]o pela aluna Wilma Slomp e pela professora Lenita Célia.

Passados agora alguns meses desde que ocorreu esta experiência e as consequentes de um público admiravelmente sensível à simbologia jogada, pode-se dizer que ocorreu uma *trombada entre culturas*. Mas essa trombada, ao contrário das demais, foi, para os ditos “encucados” da

⁵⁷⁷ AZEVEDO, Orlando. Informação prestada durante a entrevista com Vilma Slomp. Op. cit.

⁵⁷⁸ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Conselho Deliberativo. Curitiba. **Ata nº 25 – Reunião realizada no dia 12 jun. 1974.** Acervo da Casa da Memória, volume encadernado, não ass.

cidade, uma trivial freiada [sic] sem arranhões numa dessas estruturais da vida.

[...]

Assim como houve totais gestos de indignação na platéia diante do visto, houve aplausos também, seguidos depois por comoventes reações filantrópico-humanitárias contra aquilo que se faz todo dia mas não se é flagrado.

Não interessa saber se as autoras tinham ou não o objetivo de perfurar o óvulo iluminista e ganhar o ar livre o que aliás foi feito. No momento em que o trabalho caminhou pura e espontaneamente para uma outra proposição da realidade – descartado e isento – recebeu o pr[ê]mio do silêncio de nossa “intel[ig]entsia” ainda renascentista, adepta do terror.

É menos inconveniente esmagar um ovo com a mão enquanto dele se pode, no máximo, fazer um omelete. Ou para afogar a vida em nome da vida. Pela Boa Causa que une civilizados de ambos os extremos.

Foi um ato isolado? Inconsequente? Bobagenzinha? Talvez não, na medida em que outros determinados gestos o sucederam. E na medida em que toda iniciativa (novidade ou não) merece ser apreciada. Assim como não existe filme inassistível.

Onde estaria a inconsequência depois do inusitado mutismo dos encucados (tão prolíficos quando o tempo não está sujeito a chuvas e trovoadas)? Não se pretende mendigar atenção, posto que o olho aberto para todas as iniciativas é obrigatoriedade de toda inteligência. Rogério Duprat já sugeriu que deixassem os meninos mais livres “pra gente ver o que andam fazendo”.

Mas nossos encucados foram responsáveis pela inversão das coisas, e respondendo pelo avêso àquela sugestão. Ora, a autoridade municipal contribuiu para essa abertura e os nossos lustrosos encucados se encarregaram de desempenhar o papel de censores (de maneira efficientíssima, por sinal). Pagar uma idéia com o silêncio é matá-la.

Aquele trabalho levado no Centro é o que de mais importante se fez nos últimos anos em Curitiba, em termos de criatividade não-discursiva. E seus resultados foram muito além do que se esperava: chegou a propiciar um diagnóstico das atuais disposições intelectuais na “city”. O raio X deu positivo. Nesse caso o internamento hospitalar é justificado.

A acomodação elevou os diluidores à ge[n]ialidade e já vai longe o espírito dos anos] 60. Daqueles anos, pode-se fazer uma antologia dos trabalhos de apreciação e criação experimental, chegando-se então à conclusão que hoje o pensamento parou. Mas o mundo não. A desculpa para esse comportamento comprometedor é sempre a “falta de aberturas”, como se isso justificasse a mediocridade. Desta vez, nem isso foi alegado⁵⁷⁹.

Nenhuma outra menção ao fato foi encontrada nos jornais. O texto de Sérgio Silveira, contudo, parece valer por muitos. Nele, o jornalista captura, como numa imagem instantânea, a conjuntura política nacional, a plêiade de sujeitos ali envolvidos, o meio cultural curitibano e uma possível significação

⁵⁷⁹ SILVEIRA, Sérgio Augusto. Quem matou o pinto? *Diário do Paraná*, Curitiba, 11 ago. 1974, p. 2.

mais profunda do gesto. A questão levantada por Silveira não trata de exigir anuência ao ato ou seu pronto aceite por invocação de um possível “passe-livre” para ações de vanguarda. Não: o jornalista reclama de sua obliteração, de seu apagamento pela própria “intelligentsia” local, ou como prefere, os “encucados”, tendo como pano de fundo a cidade das vias estruturais. É, de fato, a intelectualidade da cidade que se encontra sob a alça de mira da crítica contundente de Silveira. Nem a própria censura poderia ser responsabilizada pelo silêncio, lembra o autor, pois foi a própria prefeitura, através de sua Fundação, que promoveu aquela “abertura”. A despeito disso, nenhuma resposta por parte da intelectualidade à provocação lançada pelas duas jovens. Autocensura? Mediocridade? O descompasso era claro e Silveira tinha pronto seu diagnóstico: “Hoje, o pensamento parou. Mas o mundo, não”.

Desde a publicação do texto de Silveira, a única outra referência encontrada foi o depoimento da então assessora de Lerner, Lídia Dely, em que comenta aquilo que chama de “fato curioso”: “O pessoal deu vazão à sua vontade de experimentar, de criar, e se deu um caso com a morte de um pinto, de um franguinho, ao que parece, em frente das crianças”⁵⁸⁰. “Foi muito polêmico”, reconhece Dely, completando: “Curitiba 20 anos atrás tinha aquele provincianismo”. Para o ex-prefeito Jaime Lerner, o episódio causa desconforto até os dias de hoje: “Foi muito triste”, restringe-se a afirmar, para em seguida argumentar que, na verdade, era um passarinho e que já estava morto⁵⁸¹ – na tentativa de minimizar os efeitos daquela memória. Não estava: foi executado ali, diante de todos, durante um exercício de criatividade, sob o auspício do Poder Público Municipal⁵⁸².

⁵⁸⁰ DELY, Lidia Maria Bindo. Op. cit., 1991.

⁵⁸¹ LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**, op. cit.

⁵⁸² Hoje, Lenita afirma ter uma visão diferente daquele acontecimento e acrescenta que, mesmo na época, sentiu-se muito mal depois da apresentação: “Nunca vou me esquecer da expressão de tristeza no rosto do Tom Hudson depois que terminamos a performance, o animalzinho morto, sangue pra todo lado, uma cena de filme de terror. Pensando e lembrando, eu tenho vergonha de ter cometido o crime de matar aquele pintinho: pra quê e por quê sacrificar um animal pra declararmos um pensamento dentro de um cursinho que não teve a menor importância. Um cursinho de arte que não significou absolutamente nada e não mudou nada nas nossas vidas naquela época e muito menos na arte. Nada justificou a nossa ação. A ideia era boa pra época (a arte como um produto que pode ser sacrificado, manipulado e abortado se não for condizente com o status quo) ideia que não foi nem minha, mas que eu concordei e fui cúmplice até o final. Eu fiquei com um gosto amargo na boca e uma tristeza no

Comparando o episódio relatado no início desta seção – a “Homenagem a Duchamp”, num sábado daquele mesmo ano de 1974, na Rua XV de Novembro –, a despeito do desconforto e mesmo da indignação provocada nos transeuntes e sobretudo nos comerciantes e funcionários do comércio da Rua das Flores – que ficaram à mercê do ritual artístico amplificado por caixas de som dispostas ao longo do calçadão, por supostas 18 horas e 40 minutos⁵⁸³ –, a ação não feria ou ameaçava os preceitos gerais de Lerner sobre o tema “expressão criativa”, talvez porque a intervenção exigisse, para uma apreensão mais crítica, o domínio de códigos culturais que nem o prefeito, nem os transeuntes habituais das manhãs de sábado na Rua das Flores dispusessem. Ao fim e ao cabo, sem grandes riscos – e sem efetiva participação, diga-se de passagem –, apenas por despolitizar o assunto, a prefeitura poderia contabilizar o evento do VI Encontro de Arte Moderna entre as ações de “animação cultural”, como aparentemente o fez o prefeito, ao dar o ar de sua graça naquela manhã de sábado.

O “caso do pintinho” era diferente: Vilma e Lenita, a estudante universitária e a professora de artes, cruzaram a tênue linha entre a esperada “expressão criativa” e a *não* calculada “manifestação” – de cunho político e violenta, como de fato o foi. Sem referências artísticas aparentes, sem refinamento ou camadas de sentidos, sem lugar para John Cage ou Marcel Duchamp. Mas o importante não era “descobrir artistas nem produzir obras primas”, não é mesmo? Afinal, como anunciava o folheto de divulgação, o Centro de Criatividade queria “ser apenas a terra fértil onde cada um possa cultivar sua forma de auto-expressão”⁵⁸⁴. Intencionalmente ou não, as duas jovens romperam o acordo não enunciado que mantinha coesa aquela espécie de “círculo do rei”, em que tudo era bem composto e funcionava à perfeição. O Cristo de Jair Mendes não foi o único a ser desnudado no CCC. Naquela Sexta-Feira Santa de 1974, o rei também estava nu.

coração por muito tempo”. Lenita enfatiza, ainda, que aquele happening não se tratou de “uma expressão de arte legítima e verdadeira”, mas de “uma ideia e ação de tremendo mau gosto e frieza”. SILVEIRA, Lenita Célia. Op. cit.

⁵⁸³ FREITAS, Artur. Op. cit., 2016.

⁵⁸⁴ ABRA os olhos. Os ouvidos. A mente. E o coração. Vá ao Centro de Criatividade de Curitiba. Você vai descobrir muitas coisas novas. Folheto. Op. cit.

FIGURA 48 – DIÁRIO DO PARANÁ: “QUEM MATOU O PINTO?”

Quem matou o pinto?

SÉRGIO AUGUSTO SILVEIRA

Interessa lembrar que ocorreu este ano, em Curitiba, a mais bem sucedida experiência criativa, naquilo que ela tem de fundamental, isto é, informar. No Centro de Criatividade, entidade subvencionada pela Prefeitura Municipal de Curitiba, foi promovido um curso através da Fundação Cultural, entre os dias oito e 12 de abril passado. Num desses dias, com a presença de uma platéia em torno de 40 pessoas, foi apresentado um trabalho idealizado e montado pela aluna Wilma S'omp e pela professora Lenita Célia.

Passados agora alguns meses desde que ocorreu esta experiência e as consequências de um público admiravelmente sensível à simbiose jogada, pode-se dizer que ocorreu uma trombada entre culturas. Mas essa trombada, ao contrário das demais, foi, para os ditos «encucados» da cidade, uma trivial frejada sem arranhões numa dessas estruturais da vida.

Só para relembrar, a experiência ocorreu às três da tarde de uma sexta-feira, ao ar livre. As duas participantes, tendo ao fundo um cenário com engrenagens, entraram com capuzes pretos. A um lado, uma suposta cadeira elétrica, Wilma com bandeja contendo coca-cola, ketchup, ovos, pão. Outra, de terno e gravata, segurando uma pasta 007. Na sequência, fritase ovos e serve-se um sanduiche, sacrificase um pinto e Lenita «morre» na cadeira elétrica. É servido um sanduiche de pinto morto à platéia.

Assim como houve totais gestos de indignação na platéia diante do visto, houve aplausos também, seguidos depois por comoventes reações filantrópico-humanitárias contra aquilo que se faz todo dia mas não se é flagrado. Não interessa saber se as autoras tinham

ou não o objetivo de perfurar o óvulo iluminista e ganhar o ar livre o que aliás foi feito. No momento em que o trabalho caminhou pura e espontaneamente para uma outra proposição da realidade — descartado e isento — recebeu o prêmio do silêncio de nossa «intelligentsia» ainda renascentista, adepta do terror.

É menos inconveniente esmagar um ovo com a mão enquanto dele se pode, no máximo, fazer um omelete. Ou para afogar a vida em nome da vida. Pela Boa Causa que une civilizados de ambos os extremos.

Foi um ato isolado? Inconsequente? Bobagemzinha? Talvez não, na medida em que outros determinados gestos o sucederam. E na medida em que toda iniciativa (novidade ou não) merece ser apreciada. Assim como não existe filme inassistível.

Onde estaria a inconsequência depois do insitado mutismo dos encucados (tão prolíficos quando o tempo não está sujeito a chuvas e trovoadas)? Não se pretende mendigar atenção, posto que o o'ho aberto para todas as iniciativas é obrigatoriamente de toda inteligência. Rogério Duvrat já sugeriu que deixassem os meninos mais livres «pra gente ver o

que andam fazendo».

Mas nossos encucados foram responsáveis pela inversão das coisas, e respondendo pelo avesso àquela sugestão. Ora, a autoridade municipal contribuiu para essa abertura e os nossos lustrosos encucados se encarregaram de desempenhar o papel de censores (de maneira eficientíssima, por sinal). Pagar uma idéia com o silêncio é matá-la.

Aquele trabalho levado no Centro é o que de mais importante se fez nos últimos anos em Curitiba, em termos de criatividade não-discursiva. E seus resultados foram muito além do que se esperava: chegou a propiciar um diagnóstico das atuais disposições intelectuais na «city». O raio X deu positivo. Nesse caso o internamento hospitalar é justificado.

A acomodação elevou os diluidores à gege o espírito dos anos 60. Daqueles anos, pode-se fazer uma antologia dos trabalhos de apreciação e criação experimental, chegando-se então à conclusão que hoje o pensamento parou. Mas o mundo não. A desculpa para esse comportamento comprometedor é sempre a «falta de aberturas», como se isso justificasse a mediocridade. Desta vez, nem isso foi alegado.

Diário do Paraná

FUNDADOR
ADHERBAL G. STRESSER
Propriedade da S.A. DIÁRIO DO PARANÁ
ARMANDO OLIVEIRA

Diretor Presidente
WALTER MAZELLA
Diretor Superintendente
SALVADOR REGINA NETO
Diretor Administrativo
Redação, Administração, Publicidade e Oficinas
Rua José Loureiro, 111
Fones: 22-3611 — 22-5489 e 24-1772
(Rede Interna PABX) — TELEX: 27 656
Caixa Postal 2713
TELEGRAMAS

Administração — "DIARPARANÁ"
Redação — "MATUTINO"
— SUCURSAIS —

SÃO PAULO — Rua 7 de Abril, 230 — 8.º andar — Te-

3.2. SEGUNDO ATO – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: A ARTE COMO PRODUTO DO ARTISTA

Neste Segundo Ato, o cenário continua sendo o Centro de Criatividade de Curitiba. Agora, no ano de 1978, a cena é a I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba e a personagem principal é a gravura. O período corresponde, como exposto no capítulo anterior, à gestão do Prefeito Saul Raiz, tendo Ennio Marques Ferreira como Diretor Presidente da FCC. A história da gravura, ou mais propriamente, das artes gráficas, em Curitiba, não se inicia, por certo, com o Centro de Criatividade, mas tem aqui, desde o momento de instalação do primeiro ateliê público municipal para a prática da gravura, aberto a todo e qualquer interessado, e a criação do primeiro certame especializado em gravura no Brasil – cujo congênere na América Latina, de acordo com os organizadores, seria apenas a Bienal de Gravura de Cali, na Colômbia⁵⁸⁵ –, um momento singular de projeção pública da gravura como possibilidade de linguagem artística.

Há, aqui, nesta passagem, uma espécie de “vontade” da classe artística, ao menos de considerável parcela dessa classe, fortemente representada pela presença de Ennio Marques na Presidência da FCC, para quem a política de animação cultural se mostra insuficiente como política pública de cultura. É esse outro vetor de forças representado por esse grupo especializado que se pretende explorar nesta seção.

3.2.1 A gravura em Curitiba

Cabe, então, observar que se o Ateliê de Gravura do CCC não corresponde ao início da prática da gravura nestas paragens, constitui um elo importante da cadeia que se inicia no século XIX, quando ocorrem as primeiras manifestações de artes gráficas no Paraná, com a instalação de estabelecimentos para impressão comercial, como a Impressora Paranaense,

⁵⁸⁵ FERREIRA, Ennio Marques. **Abertura da I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba**. Datilografado. Discurso de abertura da 1ª Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, assinado e datado em 23 nov. 1978. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

de propriedade de Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul ⁵⁸⁶. A chamada “gravura de arte”, executada pelos discípulos de Alfredo Andersen, nos anos 1920 e 1930, mas que não ultrapassaram o estágio de exercícios técnicos característicos de uma “formação acadêmica”⁵⁸⁷, mesmo antes da instauração desta instituição por aqui, teve, nos anos 1940, com a produção de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, o seu florescimento. A produção gráfica moderna dos dois pioneiros é divulgada nas páginas da revista de cunho artístico e literário *Joaquim*, editada pelo então jovem escritor Dalton Trevisan, entre 1946 e 1948⁵⁸⁸. Na década de 1950, período do “boom” dos clubes de gravura no Brasil, do Ateliê de Gravura do MAM, do Rio de Janeiro, também

⁵⁸⁶ A história das artes gráficas no Paraná está diretamente ligada ao momento de emancipação política do Estado, em 1853, quando se inicia um processo mais dinâmico das atividades comerciais e industriais aqui desenvolvidas. Em 1854, o jornalista fluminense Cândido Martins Lopes, proprietário de uma tipografia de Niterói, ao transferir-se para Curitiba, funda a Typographia Paranaense, a primeira gráfica da cidade, e passa a editar o semanário *Dezenove de Dezembro*, em que são divulgados os atos oficiais da província, além de outras publicações, como o *Campo do Ipiranga*, o *Jasmin*, o *Mascarado* e os jornais *Clarim* e *O Constitucional*. Após a morte de Cândido Lopes, em 1871, sua tipografia passa a ser administrada por sua viúva, Dona Gertrudes, até que seu filho Jesuíno atinja a maioridade, o que ocorre em 1875. Nesse final do século XIX, “a erva-mate vive um período de excepcional valor comercial, impondo aos industriais paranaenses um grande esforço de organização para atender às exigências crescentes dos compradores estrangeiros. Começa-se substituindo o invólucro da erva, que deixa de ser de couro cru, passando a ser barrica de pinho. O novo recipiente recebe rótulos identificadores do fabricante e do importador. De início, esses impressos eram simples e de uma só cor, mas, aos poucos, os compradores exigem maior requinte, marcas criativas, de desenho requintado e variada policromia. Inconformado com a estrutura incipiente de feição artesanal que prevalecia nas oficinas da cidade, Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, decide reforçar essa atividade apoiando o projeto expansionista e inovador que lhe esboça Jesuíno Lopes”, em 1883. É fundada, então, a *Impressora Paranaense*, que seria a sucessora da tipografia, fundada por Cândido Martins Lopes, pai de Jesuíno Lopes: “O Barão do Serro Azul exige mais de sua nova empresa e decide ampliá-la dobrando o capital e melhorando sua estrutura com novos equipamentos” e a instalação de uma pequena litografia. “Por essa visão empreendedora, o Barão do Serro Azul é considerado o pai das artes gráficas no Paraná”. Em 1888, a *Impressora Paranaense* se funde com a *Lithographia do Commercio*, fundada no ano anterior pelo catalão Narciso Figueiras, experiente litógrafo em Barcelona e que atuava no Rio de Janeiro desde 1883, considerado o primeiro litógrafo do Paraná e responsável pela introdução da litografia no Estado. Com o assassinato do Barão, em 1894, a gráfica fica sob os cuidados da Baronesa do Serro Azul. Em 1897, o também catalão Francisco Folch, um dos pioneiros da litografia no Paraná, arrenda a Impressora Paranaense e, em 1902, ao adquirir as ações da Baronesa, fica com os direitos da propriedade da empresa. Já em 1912, Francisco Folch e Max Schrappe, que operavam na mesma área, resolvem associar-se, fundando a Folch, Schrappe & Cia, que conservou, todavia, a denominação *Impressora Paranaense*. ARTES GRÁFICAS EM CURITIBA. In: ARAÚJO, Adalice Maria. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Op. cit., p. 311-312; VEZZANI, Iriana Nunes. **Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013; ENTREVISTA com Oscar Schrappe Sobrinho - Impressora Paranaense. Curitiba. Acervo da Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

⁵⁸⁷ SALA Especial da Gravura no Paraná. Datilografado. Pasta: 1978 – I Mostra Anual da Gravura Cidade de Curitiba. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

⁵⁸⁸ Ibid.

não passamos incólumes, e o protagonismo de Poty só aumenta. Organizador do primeiro curso de Gravura do Museu de Arte de São Paulo, Poty, recém-chegado de temporada em Paris, ministra também em Curitiba o curso “que se tornou o marco inicial do ensino da gravura de arte no Paraná”⁵⁸⁹. Os trabalhos produzidos durante esse curso de gravura em metal foram expostos numa mostra no Centro Cultural Interamericano, da qual participaram, entre outros, Alcy Xavier, Nilo Previdi, Emma Koch, Violeta Franco, Esmeraldo Blasi Júnior, Thomaz Walterstein e Tereza Koch Cavalcanti⁵⁹⁰. Alguns desses artistas, em 1951, motivados pelo curso e incentivados por Carlos Scliar, criaram o Clube da Gravura do Paraná, a exemplo do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre⁵⁹¹, do qual Scliar fazia parte, e que se torna, oficialmente, naquele mesmo ano, o Centro de Gravura do Paraná, funcionando como verdadeiro ponto de encontro de artistas e estudantes das artes gráficas, ainda que de modo irregular, no subsolo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná⁵⁹². Em 1974, a propósito, a gravura passa a constituir cadeira permanente no currículo da EMBAP, mas antes disso, em 1968, é instalado nos fundos do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Educação, o Atelier Livre de Gravura Poty Lazzarotto. Inicialmente coordenado pela jovem artista Gilda Belczak e pelo pintor e gravador Fernando Calderari, em seu retorno de um estágio no mais efervescente espaço dedicado à prática e discussão da gravura no Brasil à época, o MAM do Rio de Janeiro⁵⁹³, a finalidade do Atelier era “dar aos artistas paranaenses, condições de desenvolvimento na arte de gravar”, além de “estabelecer intercâmbio com os centros maiores de gravura do país”⁵⁹⁴.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ NASCIMENTO, Carla Emília. O Centro de Gravura do Paraná. In: FÓRUM DE PESQUISA EM ARTE, 9. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2013.

⁵⁹² Ibid. Em 11 de abril de 1951, o Diário Oficial do Estado publica os estatutos do Centro de Gravura do Paraná e apresenta os sócios fundadores: Violeta Franco, como Presidente, Loio Pérsio, como Tesoureiro, Nilo Previdi, como Secretário, além de Alcy Xavier, Esmeraldo Blasi Júnior, Gastão de Alencar, Jiomar José Turim, Osmar Caldas e Emma Koch.

⁵⁹³ ARAÚJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 329.

⁵⁹⁴ SALA Especial da Gravura no Paraná. Op. cit.

Nesse ponto, é importante observar com mais vagar os objetivos e o espectro de ação desses dois núcleos fundamentais para o desenvolvimento da linguagem da gravura na cidade: o Centro de Gravura do Paraná e o Atelier Livre de Gravura Poty Lazzarotto, entre as décadas de 1950 e 1960. Em primeiro lugar, porque tomam parte do contexto de renovação das artes no Paraná – ou, mais precisamente, na capital –, um verdadeiro esforço entre os artistas emergentes daquele período, com vistas a ajustar o relógio local das artes, que funcionava ainda em descompasso em relação aos centros irradiadores do ideário modernista, ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo, e, sobretudo no caso da gravura, o Rio Grande do Sul. O empenho fica claro nos objetivos anteriormente expressos do Atelier Lazzarotto: desenvolver a “arte de gravar” e promover o intercâmbio entre a produção local e os mais importantes núcleos de gravadores do país⁵⁹⁵.

Agora, essa via de atualização advinda da gravura, seguindo a linhagem de dois mestres da geração 1950, Guido Viaro e Poty Lazzarotto, explora a temática social, à maneira de boa parte da produção modernista brasileira a partir dos anos 1930, por meio de produções figurativas de caráter social realista, em oposição ao abstracionismo informal. No depoimento da primeira presidente do Centro de Gravura, a artista Violeta Franco, sobre o Clube de

⁵⁹⁵ A partir de 1950, tem início gradativo a fundação dos Clubes de Gravura de Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro e Recife. Também no exterior, em Buenos Aires, Montevideu e depois Santiago, se formaram clubes de Gravura, repetindo a original e exitosa experiência mexicana do “Taller de Gráfica Popular”. Em 1948, Carlos Scliar e Vasco Prado já haviam se encontrado com Leopoldo Mendes, diretor do “Taller da Gráfica Popular do México”, em Wrocław, na Polônia, por ocasião do *Congresso mundial de intelectuais em defesa da paz* e depois, novamente, em Paris. Em 1948, Castro Maya organiza no Rio de Janeiro, a “Sociedade dos Amigos da Gravura”, com edição exclusiva de gravuras inéditas para os sócios, visando incentivar a produção e circulação da arte brasileira. Em 1950, é fundado o “Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre”, com a mesma proposta ideológica do “Taller de Gráfica Popular do México”, fundado em 1937: engajamento ao realismo social, e a busca de uma arte nacional. Em 1951, é criado o “Clube de Gravura de Bagé”, com a mesma temática regional e proposta social de democratização da arte. Em 1952, é fundado o “Ateliê Coletivo” em Recife, por Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, entre outros; o “Clube de Gravura de São Paulo”, com Clóvis Graciano como presidente da entidade. Em 1953, é fundado o “Clube de Gravura de Recife”, ligado ao Ateliê Coletivo, da SAMR, com consórcio de gravuras. Em 1956, o “Clube de Gravura do Rio de Janeiro” patrocina a exposição “Gravura Mexicana do Taller de Gráfica Popular”, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro; Exposição “Contribuição ao Realismo”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, reunindo gravadores nacionais. Em 1957, Livio Abramo funda em Assunção, Paraguai, o “Taller de Gravado Julián de la Herreria”. SALDANHA, Circe; SPINELLI, Tenisa de Freitas. O Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul e o Contexto dos Clubes de Gravura. **Cadernos de [gravura]**, CPGravura - IA/Unicamp, nº 3, mai. 2004, p. 6-14.

Gravura que a ele deu origem, essa linhagem politicamente engajada se torna manifesta:

[...] o Clube de Gravura foi organizado nos moldes do Clube de Gravura de Porto Alegre, com a vinda de Carlos Scliar da Europa, que era o mentor do grupo. Sua grande ligação com os componentes do grupo do Paraná, ambos mantinham uma mesma posição estética: quase a totalidade de seus membros seguem a linha de Realismo Social. Mais tarde o Clube de Gravura se extinguirá com a fixação de Loio Pérsio no Rio de Janeiro e de Violeta Franco em São Paulo e a consequente dispersão dos demais integrantes do grupo⁵⁹⁶.

Violeta, a propósito, é peça chave nessa formação cultural pela iniciativa pioneira de montar um ateliê na casa dos avós, entre 1949 e 1953, conhecido como “Garaginha”, que se transforma num “importante centro de reuniões modernistas” e, ainda de acordo com Adalice Araújo, o ponto de contato com Carlos Scliar⁵⁹⁷, artista ligado à militância de esquerda e fundador do Clube da Gravura de Porto Alegre, junto a Vasco Prado e Danúbio Gonçalves. Scliar, é importante ressaltar, foi presença constante como ministrante de cursos e conferências sobre gravura nos anos iniciais do CCC, como indicado na seção 3.1.3 da presente tese.

Ainda que, de acordo com a pesquisadora Carla Nascimento, o grupo bastante heterogêneo reunido na *Garaginha* de Violeta Franco, composto por Alcy Xavier, Paul Garfunkel, Loio Pérsio e Nilo Previdi, além de intelectuais como Mário Romani e Eduardo Rocha Virmond, revelasse mais uma “necessidade de atualidade sobre os debates estéticos do momento, do que a formação de um grupo artístico com intenções militantes/engajadas”⁵⁹⁸, é também verdade que suas produções, ao menos naquele início da década de 1950, partilharam de um mesmo imaginário moderno.

Uma boa parcela de artistas paranaenses passou pelo ateliê do Centro de Gravura. As obras de vários artistas – caracterizadas em alguns casos pela desfiguração proposital, pelo exagero das proporções nas representações e por certa gestualidade – absorveram, mesmo que de forma enviesada, além do impacto político do realismo socialista, uma certa influência expressionista, poética esta que afetava, desde os anos quarenta, toda uma geração de artistas, especialmente àqueles que, como os “joaquins” ou ulteriores, viam-na como veículo ideal à nutrição de temáticas “sociais”⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ FRANCO, Violeta apud NASCIMENTO, Carla Emília. Op. cit.

⁵⁹⁷ ARAÚJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 78.

⁵⁹⁸ NASCIMENTO, Carla Emília. Op. cit., p. 91.

⁵⁹⁹ FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, vol. 8, nº 2, 2003, p. 98-99.

Contudo, com a dispersão do grupo apontada por Violeta, é Nilo Previdi, pertencente ao extremo de forte engajamento político de esquerda do grupo, militante do Partido Comunista, quem passa a dirigir o ateliê do Centro de Gravura. Ao longo dos mais de vinte anos à frente do Centro de Gravura, funcionando naquele porão da Escola de Belas Artes, ainda que completamente autônomo em relação à Escola – com a qual passou, de fato, às turras durante todo esse período –, Previdi provoca, no funcionamento do ateliê, profundas transformações. Ainda que estivesse “destinado a atender uma clientela específica: jovens, com pouco poder aquisitivo”⁶⁰⁰, desde a sua fundação, a iniciativa de caráter popularizador da gravura em metal e da xilogravura, de início recebida como o “movimento mais moderno que avassalava Curitiba”⁶⁰¹, acaba por ser ofuscada em virtude do funcionamento desregrado.

Desde a ida de Violeta Franco para São Paulo até sua extinção, no início da década de 1970, é dirigido por Nilo Previdi, socialista convicto, que impõe ao Centro suas idéias humanistas revolucionárias e polêmicas, com atitudes muitas vezes questionadas e combatidas por alguns professores e alunos da Embap que disputam o espaço de seu edifício sede, bem como por críticos de arte conservadores, como, por exemplo, levar habitualmente todos os mendigos que encontra na Praça Osório para se iniciarem em gravura no CGPR⁶⁰².

Em depoimento colhido pela própria Adalice Araújo, em 1976, Previdi, além de suas ligações com o meio artístico, dá indícios de suas convicções em relação ao funcionamento do Centro:

Trabalhei com Viaro e com Poty. Mais tarde com Blasi e Violeta fundamos o Centro de Gravura. Começamos gravando em metal e depois passamos para a xilo porque é mais barata, mais popular, mais da terra⁶⁰³.

Em seguida, aponta “os grandes nomes” que passaram pelo Centro, entre os quais, Fernando Calderari, que será responsável pelo ateliê de gravura do CCC, ao longo de sua primeira década de funcionamento, e revela seu especial apreço pelos “esquecidos”:

⁶⁰⁰ NASCIMENTO, Carla Emília. Op. cit., p. 92.

⁶⁰¹ A. O. apud NASCIMENTO, Carla Emília. Ibid., p. 93.

⁶⁰² CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ – CGPR. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 615.

⁶⁰³ PREVIDI, Nilo apud ARAUJO, Adalice Maria. Depoimentos de três artistas paranaenses. **Diário do Paraná**, Anexo, 3 nov. 1976, p. 3.

[...] Loio Pérsio, Alcy Xavier, João Osório e Calderari trabalharam no Centro de Gravura. Houve também gente de muito valor – como João Pasa – mas que foi esquecida. Aliás, eu sempre me preocupei com os esquecidos, principalmente os esquecidos da sociedade. Por isso comecei a recolher artistas, hippies, marginais que dormiam na Praça Osório no Centro de Gravura. Eu pergunto: porque a sociedade gera marginais? Por que não se evita tal marginalização criando núcleos profissionais em cada bairro, não só com o artesanato, mas com oficinas de carpintaria, etc.! Foi isto que tentei fazer: levar mendigos para o Centro de Gravura, tentar ensinar-lhes uma profissão. Mas não me compreenderam! Eu era um subversivo⁶⁰⁴...

Ironicamente, os remanescentes do ocaso do polêmico Centro de Gravura do Paraná⁶⁰⁵, espaço de fundamental importância para a popularização da prática da gravura na cidade, bem como para a formação de gravadores paranaenses e catarinenses⁶⁰⁶, terminam melancolicamente atirados como rejeitos num barracão do Parque São Lourenço, justamente, o parque que abriga o Centro de Criatividade de Curitiba. O relato sobre Previdi é do primeiro diretor do CCC, Jair Mendes, por ocasião da realização da VIII Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, em 1988.

Vítima do crescimento urbano, populacional e da incompreensão dos novos donos da cultura, no pós 64, foi praticamente expulso do porão da Escola de Belas Artes, onde funcionava o Centro de Gravura do Paraná. Transferiu alguma coisa para casa, mas um enorme acervo de obras de arte, entre as quais, centenas de matrizes de xilo, de metal, de livros, de documentos e depoimentos, recortes de jornal, enfim, um pedaço da história da arte paranaense, foi dali retirado e abandonado num barracão semi-destruído no Parque São Lourenço, onde acabou servindo de fogueira para os moradores daquela região⁶⁰⁷.

Se, por um lado, temos o gradativo isolamento de Previdi, o desaparecimento de sua produção dos salões de arte e a derrocada do Centro de Gravura, por outro, temos a ascensão do grupo que seria reconhecido como responsável pela consolidação do “Movimento de Renovação” no Paraná, marcada pela nomeação de Ennio Marques Ferreira para a direção do

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ De acordo com a pesquisadora Carla Nascimento, na pasta de Nilo Previdi no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, no Solar do Barão, um recorte de jornal sem referência, intitulado *Destaques de 1975*, faz menção ao “isolamento do seu pequeno grande mundo do Centro de Gravura”, o que denota o funcionamento do Centro de Gravura naquela data. NASCIMENTO, Carla. Op. cit., p. 96. Uma matéria encontrada no caderno Anexo, do jornal *Diário do Paraná*, de 17 de outubro de 1976, também faz referência ao Centro de Gravura ainda em funcionamento, o que corrobora a tese de Nascimento.

⁶⁰⁶ CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ. Op. cit.

⁶⁰⁷ MENDES, Vicente Jair. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **VIII Mostra da Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba, 1988. Catálogo de exposição.

Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, em 1961⁶⁰⁸, e a consagração das tendências “não-figurativas” da arte moderna, em meio a querelas no Salão Paranaense, capazes de aglutinar a improvável combinação entre antagonistas, como os pintores acadêmicos e os jovens artistas politicamente engajados, todos em favor da figuração⁶⁰⁹. De acordo com a crítica Adalice Araújo, o abstracionismo, vitorioso nessa batalha, se afirmaria como “baluarte da vanguarda”, tendo como seus principais representantes, Antonio Arney, Érico da Silva, Calderari, Helena Wong, Fernando Velloso, João Osório Brzezinski, Waldemar Rosa, Jorge Carlos Sade, Werner Jehring, entre outros⁶¹⁰. Entre os “figurativos”, a contenda reunia Paul Garfunkel, Miguel Bakun, Jair Mendes, Nilo Previdi, René Bittencourt, Luiz Carlos de Andrade Lima e Leonor Botteri. Vale observar que o já citado Atelier de Gravura Poty Lazzarotto, fundado em 1968, surge nesse contexto das políticas culturais implantadas pelo Departamento de Cultura do Estado e que tinha à frente o mesmo núcleo gestor que comandaria a FCC a partir de 1976.

Como se pode notar, no momento de instalação do Ateliê de Gravura do Centro de Criatividade, em 1973, o envolvimento dos artistas e estudantes participantes do meio de arte local com a gravura estava longe de ser novidade e as aguerridas disputas pelo domínio dos espaços de consagração por parte dos artistas “modernos” já somavam mais de uma década de história. Se contarmos os esforços para a atualização do debate estético, contabilizamos mais de vinte anos. Nesse sentido, a implantação do ateliê de gravura no CCC corresponderia a abrigar no interior de um espaço concebido para a política cultural de animação da cidade, voltada para o lazer cultural e sem compromisso com a produção especializada de arte, uma célula ainda ativa da produção artística moderna, e mesmo de resistência artística, que imiscuia elementos ainda ligados à figuração de cunho expressionista, como o próprio

⁶⁰⁸ SÚMULA HISTÓRICA DOS PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS DO MOVIMENTO DE INTEGRAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ [1961]. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 79.

⁶⁰⁹ Para uma discussão aprofundada sobre o momento de consolidação da arte moderna no Paraná, cf. FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, vol. 8, nº 2, 2003, p. 87-124.

⁶¹⁰ SÚMULA HISTÓRICA DOS PRINCIPAIS ACONTECIMENTOS DO MOVIMENTO DE INTEGRAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS NO PARANÁ [1961]. Op. cit., 2006, p. 79.

Jair Mendes, quanto ao abstracionismo informal, como Calderari, Antonio Arney e João Osório, institucionalmente apoiados por figuras de peso, como Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond, também munidos de toda a experiência política e prestígio que granjearam ao longo de mais de uma década ocupando posições estratégicas para a política cultural do Paraná. Assim, considerando as formações culturais em ação desde a década de 1950 em Curitiba, passo à análise da I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, realizada em 1978, aqui entendida como um sintoma característico de uma gestão especializada nas artes visuais à frente da Fundação Cultural de Curitiba, entre os anos de 1976 e 1979.

3.2.2 A I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba: projeto de uma década

Se, naquele início da década de 1970, as iniciativas aqui elencadas já haviam desaparecido ou entrado em franca derrocada, de 1973 a 1978, o ateliê de gravura em metal do CCC, orientado por Fernando Calderari, “era a única referência da cidade para os interessados em gravura”⁶¹¹. É preciso ressaltar a importância fundamental do advento dos ateliês públicos para a prática de linguagens como a gravura e a escultura, pelo fato de demandarem o uso de materiais e equipamentos especializados, de alto valor financeiro – no mais das vezes, importados –, inacessíveis à maior parte dos artistas e absolutamente fora de qualquer propósito, em se tratando do público leigo. Nesse sentido, em virtude do caráter contingencialmente coletivo da prática, se, no Brasil, os Clubes de Gravura moldaram, de certa forma, um tipo de atuação marcada pelo engajamento político e social, sobretudo no início da década de 1950, como o Centro de Gravura do Paraná, a década seguinte foi profundamente marcada pela forte atuação do Ateliê livre de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Ateliê do MAM-Rio, durante seus dez anos de

⁶¹¹ FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, p. 101.

pleno funcionamento, de 1959 a 1969, tendo à frente a gravadora Edith Behring⁶¹².

E é justamente para o Ateliê do MAM-Rio que ocorre Fernando Calderari entre 1963 e 1964⁶¹³, depois do período de produção sob condições bastante precárias no Centro de Gravura do Paraná, com bolsa de estudos concedida pelo Departamento de Cultura da SEC, durante a gestão de Ennio Marques⁶¹⁴, momento em que aperfeiçoa seus conhecimentos em gravura em metal, sob orientação de Edith Behring e de Roberto De Lamônica⁶¹⁵. É preciso lembrar que, a despeito do reconhecimento que tenha alcançado durante a década de 1960, o Ateliê de Gravura em metal do MAM-Rio também surge envolto em polêmica, a começar pela decisão de convidar o prestigiado gravador franco-alemão Johnny Friedlaender (1912-1992), baseado em Paris, para ministrar o curso inaugural do ateliê, no período de 6 de junho a 8 de outubro de 1959, o que causou a desconfiança de mestres da gravura moderna, como Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo⁶¹⁶. As objeções diziam respeito, sobretudo, a um aspecto que nos é de grande interesse por ocupar espaço central entre as preocupações dos organizadores da I Mostra Anual de Gravura, em 1978, e nos debates que dela se seguiram: a defesa do estatuto da chamada “gravura de arte”, fundada sobre um entendimento bastante ortodoxo da linguagem.

Em 1957, quando do anúncio da vinda de Friedlander para o Rio, o crítico e poeta Ferreira Gullar realiza uma série de oito entrevistas com os principais nomes da gravura brasileira envolvidos na polêmica, de um lado ou de outro – de Goeldi e Iberê a Fayga Ostrower e Edith Behring –, e as publica em sua coluna dominical do *Jornal do Brasil* ao longo de dois meses. Na ocasião, Goeldi, desconfiado dos rumos que a gravura moderna passa a tomar, faz referência ao “vício da técnica pela técnica” e chama atenção para que não

⁶¹² TÁVORA, Maria Luisa Luz. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ**, Rio de Janeiro, nº 15, 2007.

⁶¹³ CALDERARI, Fernando Rogério Senna. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 508.

⁶¹⁴ FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.

⁶¹⁵ CALDERARI, Fernando Rogério Senna. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, p. 508.

⁶¹⁶ TÁVORA, Maria Luisa Luz. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. Op. cit., p. 59-67.

se confunda “experimentos técnicos com a verdadeira inovação” e termina por diagnosticar que “artifícios e truques substituíram a gravura” na produção dos jovens artistas⁶¹⁷.

O gravador não deve se limitar somente às inovações técnicas administradas pelo professor. A lição dos mestres (que são artistas) é mais importante para a criação da gravura. Hoje você chega no atelier de um Friedlander em Paris. “Bom dia – lhe diz ele – toma essa chapa, comporte-se assim-assim, faça de tal e tal modo”. Ora, o que ele está fazendo é vomitar em você uma fórmula fridlanderiana (sic). Quando o jovem que vai estudar com êle já é um gravador, despersonaliza-se mais, e quando é um principiante a coisa torna-se desastrosa: aprende algumas fórmula[s] e começa a aplicá-las. Tanto é assim que a gente olha o trabalho de um desses jovens e sabe logo se êle estudou com Friedlander ou com Hayter. [...] Na verdade essa inflação de processos técnicos não acrescenta nada ao que entendo como gravura e muito menos à experiência desses jovens artistas⁶¹⁸.

A gravadora Anna Letycia, participante do curso inaugural de Friedlander no MAM pondera sobre a polêmica:

A gente via como ele trabalhava, o que fazia quando tinha um problema de cor. Era uma corzinha na chapa, o que a gente com uma formação ortodoxa do Iberê (para quem cada cor tinha que ter uma chapa) não ousava. Hoje em dia todo mundo faz! Mas aquilo foi para o Goeldi e para o Iberê, uma coisa! O mesmo em relação ao deslocamento da chapa, na hora de imprimir, o que dá um efeito maravilhoso [...] Quando ele foi fazer a exposição dele... deu pra gente ver. Não era “truque” que ele fazia, mas o Goeldi dizia que era truque. Não era truque, ele lançava mão de efeitos não gravados, ele lançava mesmo. Tanto para o Goeldi quanto para o Iberê aquilo tinha que ser gravado⁶¹⁹.

Edith Behring, com a experiência de quatro anos passados em Paris, no ateliê de Friedlander, e da década como orientadora do Ateliê do MAM, desde o retorno do mestre à Europa, aponta a abordagem de trabalho adotada no ateliê, situada entre o aprendizado metódico das técnicas tradicionais de gravura e a liberdade de exploração de novos procedimentos que se adequassem às necessidades expressivas dos artistas.

O desenvolvimento industrial abre novos horizontes ao desenvolvimento de todas as artes plásticas. O conceito de que a gravura deve ser limitada às técnicas tradicionais já não é válido. Puristas e inovadores terão igual oportunidade de aplicar técnicas adequadas à sua sensibilidade e criação intelectualizada.

⁶¹⁷ GOELDI, Osvaldo. A confusão é grande e a gravura não vai lucrar nada com isso. **Jornal do Brasil**, 1º dez. 1957, p. 3. Suplemento Dominical. Entrevista concedida a Ferreira Gullar.

⁶¹⁸ Ibid.

⁶¹⁹ QUADROS, Anna Letycia apud TÁVORA, Maria Luisa Luz. Op. cit., p. 62-63.

Todos os grandes da gravura foram inovadores no seu tempo também no domínio da técnica, limitados apenas à restrição dos materiais disponíveis na época, sua genialidade se manifestando pela atividade criadora, mas não se ativeram à técnica, certamente admirável, dos artesãos de sua época, copistas da obra alheia⁶²⁰.

É sob esse binômio, portanto, que se especializa Calderari em sua passagem pelo ateliê de gravura em metal do MAM, entre 1963 e 1964, e que poderia nos levar a inferir que dali proviesse o modelo a ser empregado no Ateliê de Gravura Poty Lazzarotto e no Ateliê de Gravura do CCC, ambos por ele comandados⁶²¹. Para reforçar essa tese, os cursos do Ateliê Lazzarotto foram efetivamente iniciados pelo gravador José Assumpção Souza, também orientador do Ateliê de Gravura do MAM-Rio⁶²². Contudo, sobre essa fase, logo que retorna do Rio de Janeiro, em 1965, o depoimento de Calderari reverbera o debate travado naquele contexto e seu conteúdo revela grau acentuado de ortodoxia, mais afeito às objeções de Goeldi e Iberê contra o experimentalismo das correntes abstratas, tanto informais quanto concretas.

[...] o que era feito em Paris dali a dois dias chegava aqui e o pessoal ao invés de amadurecer, procurar os métodos e conhecê-los para depois fazer como se fazia lá fora, de imediato, assim que a novidade chegava, lançava-se a ela muitas vezes sem estrutura nenhuma. Os artistas deixaram de fazer gravura tradicional, social e estética, para simplesmente trabalhar mecanicamente a gravura, no que diz respeito à impressão, o que é totalmente diferente de gravar⁶²³.

Para Ennio Marques, “O atelier Poty Lazzarotto se torna o mais importante espaço especializado em gravura em Curitiba”⁶²⁴. Fora de contexto, entretanto, a afirmação pode induzir a erro. É preciso lembrar que seu único “competidor” era o conturbado Centro de Gravura instalado no velho porão da “Belas”. É, contudo, à experiência de trabalho no Ateliê Lazzarotto que Ennio se reporta para indicar a origem do projeto de criação de um *Salão*

⁶²⁰ BEHRING, Edith apud TÁVORA, Maria Luisa Luz. Op. cit., p. 64.

⁶²¹ Calderari foi substituído na coordenação do Ateliê Lazzarotto pela jovem desenhista e gravadora Gilda Belczak, também bolsista com formação no Ateliê do MAM-Rio, em 1966, e prematuramente falecida aos 24 anos, em 1969. BELCZAK, Gilda Elisabeth. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, pp. 384-385.

⁶²² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Sala Especial da Gravura no Paraná**. Datilografado. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão. Volume encadernado: 1978 – I Mostra Anual da Gravura Cidade de Curitiba.

⁶²³ CALDERARI, Fernando apud ARAUJO, Adalice Maria. Ibid., p. 508.

⁶²⁴ FERREIRA, Ennio Marques. Op. cit., 2006, p. 283.

especializado na “Arte Maior da Gravura”, com referência ao gravador Orlando DaSilva.

Diante do ambiente propício criado em torno da gravura [em virtude de sua “presença maciça” no XVIII Salão Paranaense, de 1961], pôde o Departamento de Cultura implantar, anos após, o seu próprio atelier, cujas instalações e equipamentos permitiriam o integral desenvolvimento das artes gráficas em Curitiba. Isso era, na ocasião, mais que necessário, pois o antigo Clube de Gravura do Paraná, instalado nos porões da Escola de Belas-Artes, encontrava-se em estado de gradual desativação.

Remonta à época de efervescência do recém-criado Atelier Poty Lazzarotto (coordenado então por Gilda Belczak), o projeto – sempre adiado – de um Salão, pioneiro, voltado exclusivamente para a gravura.

Decorridos dez anos, a Municipalidade encampou a ideia, instituindo a Mostra Anual de Gravura através da Fundação Cultural de Curitiba, contando com o prestigiamento dos setores ligados às artes plásticas do MEC e à imprescindível adesão dos mais importantes gravadores brasileiros da atualidade⁶²⁵.

Temos, portanto, neste momento, de acordo com o próprio Ennio, o coroamento de um projeto de política cultural bastante anterior à política pública de cultura proposta no início da era Lerner e que ocorre transversalmente às gestões do Estado e do Município, em períodos distintos, de modo tal que se possa afirmar que o advento da I Mostra de Gravura não se trata de um projeto político-cultural da Prefeitura Municipal de Curitiba, propriamente, mas de determinado grupo que detém o domínio dos destinos dessa política para a área da cultura. Seguir o fio imaginário dessa história significa abandonar o caminho da política de animação cultural da FCC e tomar o rumo retroativo que leva à Diretoria de Assuntos Culturais da SEC, aos esforços de atualização do Salão Paranaense de Belas Artes, ao Movimento de Renovação das Artes no Paraná e à Galeria Cocaco, por exemplo.

Em seu discurso de abertura da I Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, no Centro de Criatividade, Ennio se declara feliz “em poder entregar algo de novo ao curitibano e a todos os brasileiros que se interessam pela *nobre e tradicional arte da gravura*”, a que caracteriza, citando a gravadora Fayga Ostrower, como a “técnica” que representa “a música de câmara das artes plásticas”. Talvez a analogia fosse de fato procedente, ao menos no que concerne à gravura brasileira até aquele momento, e Curitiba estivesse

⁶²⁵ FERREIRA, Ennio Marques. [Apresentação]. **Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba, 1978. Catálogo de exposição.

ganhando sua “camerata” na área de artes visuais: produção refinada, executada por um pequeno número de artistas para a apreciação de um pequeno público. Contudo, a despeito desse suposto acanhamento da linguagem, o projeto da Mostra nascia ambicioso: um certame especializado em gravura, de âmbito nacional, de periodicidade anual e caráter competitivo, que reunisse gravadores brasileiros e sul-americanos, acompanhada de seminário de debates, reunindo artistas, críticos e estudiosos, apresentação de salas especiais de exibição, além de palestras e demonstrações práticas sobre os processos envolvidos na produção de gravuras:

A Mostra Anual de Gravura, certame artístico instituído pela Prefeitura Municipal, através da Fundação Cultural de Curitiba – FCC, em colaboração com o Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP / Fundação Nacional de Arte – Funarte / MEC, propõe-se a reunir, a partir de 1978, a produção atual de gravadores brasileiros e amostragens de grupos sul-americanos, com a finalidade de difundir e valorizar aquela técnica gráfica, tornando-a mais conhecida do público e do próprio meio artístico. Procura-se, com isso, propiciar o confronto de trabalhos, conhecimentos, opiniões e pesquisas dos vários centros artísticos do País e do Continente.

Considera-se de caráter experimental a primeira Mostra Anual de Gravura, que será inaugurada a 23 de novembro de 1978, nas dependências do Centro de Criatividade de Curitiba. Pretende-se que um Seminário, a ser realizado paralelamente, com a participação de artistas, especialistas e críticos de arte, contribua para traçar rumos e estabelecer as características desejáveis da Mostra a partir de 1979.

Salas especiais, com a produção de artistas ou grupos de artistas brasileiros e de outros países poderão ser apresentados (sic) juntamente com a I MAG⁶²⁶.

⁶²⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Regulamento. Datilografado. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão. Volume encadernado: 1978 – I Mostra Anual da Gravura Cidade de Curitiba.

FIGURA 49 – CAPA DO CATÁLOGO DA I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA, 1978



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Para esta primeira edição, de caráter experimental, como afirma o regulamento, quarenta e cinco gravadores foram especialmente convidados pela comissão organizadora a enviar três trabalhos, obrigatoriamente, que não estariam sujeitos a julgamento seletivo, embora estivessem submetidos a julgamento de mérito, através da distribuição de prêmios de aquisição oferecidos, nesta edição, pela própria Prefeitura, pela Funarte, pelo Banco do Brasil, pela Companhia de Telecomunicações do Paraná e pela Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, somando mais de cem mil cruzeiros. Contudo, a abordagem tradicionalista do conceito de gravura adotada pela organização da Mostra podia ser vista logo à primeira página do Regulamento: “Somente serão aceitas gravuras que tenham como matriz, madeira, metal e pedra”⁶²⁷.

⁶²⁷ Ibid.

FIGURA 50 – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

A tarefa de reunir o grupo de quarenta e cinco artistas convidados, de acordo com Ennio, não foi fácil: “Não temos ainda um bom cadastro dos artistas que trabalham com gravura de arte, para reunir esta gente toda, tivemos que recorrer às agendas de amigos por todo o Brasil”⁶²⁸. Apesar da alegada dificuldade em garimpar tantos nomes para uma mostra do porte a que se propunha, o conjunto foi composto e a Comissão de premiação formada por Eduardo Rocha Virmond, pelo crítico de arte carioca Marc Berkowitz e pelo artista plástico fluminense Abelardo Zaluar examinou as 134 obras dos 45 gravadores brasileiros convidados para esta primeira edição⁶²⁹. De acordo com Artur Freitas,

A maioria dos artistas premiados vinculava-se direta ou indiretamente ao contexto da gravura carioca, o que não só demonstrava uma certa convergência poética como evidenciava um círculo de relações que sem dúvida passava pela mediação de Calderari e Ennio Marques, os quais nos

⁶²⁸ MOSTRA de gravuras. *Diário do Paraná*, Curitiba, 24 nov. 1978.

⁶²⁹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. [Premiação]. Datilografado. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão. Volume encadernado: 1978 – I Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba.

anos 1960 haviam iniciado um contato direto com o MAM do Rio. Dos quinze artistas premiados na I Mostra da Gravura, nada menos que onze deles eram cariocas ou haviam se formado no núcleo de gravura do Rio de Janeiro – sem contar Fernando Calderari, ex-aluno do MAM e agora também premiado. Entre os “cariocas” da I Mostra, enfim, havia gente como Anna Letycia, Rossini Perez, Roberto De Lamonica, Anna Bella Geiger e Fayga Ostrower, ou seja, artistas que haviam efetivamente lecionado no MAM dos anos 1960, além de um artista como Antonio Grosso, que ainda lecionava gravura no Rio, embora no Parque Lage⁶³⁰.

FIGURA 51 – I MOSTRA ANUAL DE GRAVURA CIDADE DE CURITIBA: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Em tom de desconfiança, uma matéria publicada no jornal no dia seguinte à abertura, apontava que entre os dezesseis artistas premiados, dez eram do Rio de Janeiro: “Apenas um do Paraná, Fernando Calderari, recebeu a premiação, mesmo assim dividindo-a com o gaúcho Armando Almeida”⁶³¹. Contudo, é importante lembrar que se trata, ainda, de um meio bastante insipiente de produção artística em gravura, situada entre a já arrefecida movimentação dos anos 1950, o Ateliê Poty Lazzarotto, naquele momento

⁶³⁰ FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, pp. 109-110.

⁶³¹ GUIMARÃES, Marian. Mostra de Curitiba dá maioria de prêmios para artistas do Rio. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 nov. 1978.

dirigido por Maria Lúcia de Andrade Lima, com sua atuação voltada à promoção de cursos de xilogravura no interior do Estado⁶³² e o período de cinco anos de funcionamento dos ateliês de gravura em metal do CCC sem ter ainda rendido frutos.

A geração de gravadores e gravadoras que irá se firmar nos próximos anos ainda está em período de formação, sobretudo alunos e alunas de Calderari na Embap, ou recém-formados, que passam também a frequentar o ateliê do CCC, como Uiara Bartira e Elvo Benito Damo⁶³³. De acordo com Uiara Bartira, “a frequência era muito pequena e irregular”: “Quando fui para o Centro de Criatividade”, afirma a artista, “acho que eu era a única aluna que ficava no ateliê”⁶³⁴. Para que tenhamos uma ideia, apenas a partir de 1977, o ateliê de gravura do CCC passa a oferecer cursos de litografia e xilogravura, além do já ministrado curso de gravura em metal.

Em meados dos anos 1970, Elvo Benito Damo fez um curso de litografia com o artista gaúcho Danúbio Gonçalves. Na sequência, Danúbio foi convidado por Elvo para ministrar o primeiro curso de litografia do Centro de Criatividade de Curitiba. Para viabilizar o curso de Danúbio, Calderari recorreu à Imprensa Paranaense e conseguiu, sob a forma de doação, as primeiras matrizes de pedra e a primeira prensa litográfica do Centro de Criatividade. Em 1977, Danúbio ministrou seu curso, inaugurando assim o ateliê de litografia do São Lourenço, que dali em diante estaria sob a responsabilidade de Calderari⁶³⁵.

Esse conjunto de elementos nos serve para identificar um ambiente atravessado por ambiguidades. Naquele momento de “entressafra” na produção de gravura, aparentemente, as diferentes “escolas” de gravura coexistiam, do que se pode inferir pela presença constante de Carlos Scliar,

⁶³² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Sala Especial da Gravura no Paraná. Op. cit. de acordo com Ennio Marques, “O projeto de interiorização denominado Tempo de Cultura, lançado em 1969 pela Secretaria de Estado da Cultura, elege a xilogravura como uma de suas atividades mais representativas. Coordenados por Gilda Belczac e com a supervisão de Calderari, são realizados cursos rápidos que apresentavam surpreendente resultado, nas cidades de União da Vitória, Guarapuava, Ponta Grossa, Palmas (com a participação de crianças índias) e Maringá.

⁶³³ Segundo Artur Freitas, “em 1975, o jovem Elvo Benito Damo, então aluno da Belas e frequentador do ateliê, realizou uma exposição individual de gravuras que ficou conhecida como a ‘Exposição do Primeiro Frequentador’ do Centro de Criatividade de Curitiba. Ironicamente, embora fosse o primeiro aluno saído do ateliê a realizar uma exposição individual de gravura, o nosso ‘primeiro frequentador’ se envolveria dali por diante não com a gravura, mas, sim, com a escultura. A partir de 1977, Elvo assumiria o ateliê de escultura do Centro de Criatividade de Curitiba, onde está até hoje”. FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, p. 102.

⁶³⁴ BARTIRA, Uiara apud FREITAS, Artur. Ibid., p. 103.

⁶³⁵ FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, p. 103.

bem como de Danúbio Gonçalves, cofundadores dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé, nos anos 1950, nos anos iniciais do CCC, e a presença maciça da abstração informal da “escola MAM-Rio”, tanto na primeira Mostra, quanto através do modelo “Calderari” na orientação. A convivência no espaço da I Mostra, contudo, parecia colocar os figurativos numa chave histórica, na qualidade de salas especiais, e a produção contemporânea identificada com a abstração informal. As informações nos jornais davam conta de cinco salas especiais com exposições retrospectivas da obra de Marcelo Grassmann, em xilo, lito e metal; de Carlos Scliar; do gravador austríaco Axl Leskoschek, pertencentes à coleção de José Mindlin; do Grupo de Bagé – Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues –; além de gravuras de artistas paranaenses, totalizando quase cem trabalhos, além daqueles inscritos pelos artistas convidados para a mostra competitiva⁶³⁶.

O diagnóstico de Ennio sobre a situação da gravura em Curitiba em fins dos anos 1970 era de que “o público desconhece os grandes gravadores, os próprios artistas plásticos não têm motivação para o aprendizado de novas técnicas e as próprias instituições culturais não difundem a gravura de arte como ela merece”, razões pelas quais, nos dias 24 e 25 de novembro de 1978, como parte da programação da I Mostra, o seminário “Promoção da Gravura” foi organizado, sob a coordenação do artista e colecionador Odetto Guersoni. Para esse seminário, com inscrições gratuitas, dirigidas a “estudantes de belas-artes e artistas em geral”, foram oferecidas pela FCC⁶³⁷. Os temas de debate foram lançados em razão direta às preocupações de Ennio: (i) como promover a gravura junto ao público, (ii) como motivar o artista para trabalhar em gravura, (iii) o papel das instituições culturais na difusão da gravura e (iv) a memória da gravura. Para as sessões, que se iniciavam às 8h30 da manhã, no auditório do CCC, a Fundação anunciava ter convidado cerca de cem gravadores: do Rio, Marília Rodrigues, Orlando DaSilva, Carlos Scliar e Anna Letycia; de Porto Alegre, Danúbio Gonçalves; de São Paulo, Marcelo Grassmann, Odetto Guersoni e Evandro Carlos Jardim; de Curitiba, Fernando Calderari e os críticos Adalice Araújo, Aurélio Benites e Eduardo Rocha Virmond, também

⁶³⁶ Ibid.; GRAVURAS. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 nov. 1978.

⁶³⁷ Ibid.

membro do júri de premiação; e de Brasília, Rossini Perez⁶³⁸. Nos documentos produzidos durante o encontro, contudo, treze são os signatários, entre os quais Alberto Beutenmüller, Anna Letycia, Carlos Scliar, Ennio Marques, Marília Rodrigues, Fernando Calderari, Odetto Guersoni, Orlando DaSilva⁶³⁹, Danúbio Gonçalves, Rosa Holtz e Adalice Araújo.

O conjunto de propostas apresentado ao fim do seminário sugeria que a mostra fosse realizada anualmente, que um “encontro de artistas, gravadores, críticos, colecionadores e demais interessados diretos” fosse realizado junto a ela, que as aquisições feitas com a premiação, além das doações até ali amealhadas, fossem canalizadas para o “Museu da Gravura”⁶⁴⁰. Contudo, com respeito à última proposta, ainda antes da abertura da mostra, os jornais já noticiavam que o prefeito Saul Raiz anunciaria a criação da “Casa da Gravura”, “uma espécie de salão permanente desta arte gráfica, destinada a preservar a memória e incentivar a pesquisa de técnicas e materiais para o desenvolvimento da gravura”⁶⁴¹. Talvez seja esse um indício de que o projeto de criação da Casa ou Museu da Gravura viesse sendo acalentado por Ennio, que aproveita a ocasião de maior apelo e visibilidade garantida pela Mostra e pelo Seminário de especialistas para alavancar com mais força a ideia.

O aspecto mais conservador dos trabalhos desenvolvidos no Seminário fica registrado no documento intitulado “Carta-advertência sobre a gravura atual”⁶⁴², redigido por Odetto Guersoni.

Basicamente corporativo e protecionista, o texto é também um testemunho de fé na força quase mágica das convenções da gravura tradicional. De saída, o documento condena todos os “processos de tradução, de reprodução fotomecânica e mesmo de impressão off-set”, ali vistos como uma espúria e intolerável ameaça à chamada “gravura original”. Para o autor, a “massificação total” desses processos bastardos de impressão deveria ser combatida pelos “organismos estatais” através de um rigoroso “controle de autenticidade”. Diante disso, o texto chama para si a messiânica tarefa de “proteger e preservar a gravura brasileira” e passa a

⁶³⁸ GRAVURAS. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 nov. 1978; GRAVURA. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 nov. 1978.

⁶³⁹ FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, p. 112.

⁶⁴⁰ FERREIRA, Ennio Marques et alii. [Abaixo-assinado], 1 folha, datilogr., 25 nov. 1978. Disponível no Setor de Pesquisa do Solar do Barão.

⁶⁴¹ MOSTRA DE GRAVURAS. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 nov. 1978.

⁶⁴² GUERSONI, Odetto. Carta-advertência sobre a gravura atual. 4 folhas, datilogr., nov. 1978. Disponível no Setor de Pesquisa do Solar do Barão.

propor uma série de “normas para a disciplinação [sic] e conceituação da gravura no Brasil”. A “gravura original”, lemos, só é original se “o próprio artista” fizer “a matriz em metal, madeira, pedra ou outro material”. Ou seja: só o gravador – essa espécie de rei Midas da gravura – é capaz de assegurar, pelo toque de ouro de suas mãos, a autenticidade de suas matrizes. Compreendido isso, todas as demais explicações do texto sobre tiragem, número de série, assinatura, provas de estado e fichas de autenticidade surgem como meras variações de um mesmíssimo tema: a questão de se preservar, com o apoio do estado, a “originalidade” da gravura, garantindo assim o seu valor de mercado⁶⁴³.

A respeito do conjunto de atividades proposto pela I Mostra, sem enveredar para o terreno minado das querelas artísticas, Ennio Marques deixa claro seu descompromisso com a mobilização massiva da população. Seu diagnóstico é claro quanto ao restrito alcance imediato das ações, cuja melhor imagem talvez seja mesmo aquela com que abriu esse discurso de inauguração da Mostra, como um evento de câmara para as artes visuais.

Alguém poderia objetar que o rendimento cultural auferido por tais iniciativas atingiram apenas tangencialmente o artista e o público local, em virtude de, supostamente ser ainda muito pequeno o número dos nossos gravadores, contando-se nos dedos os colecionadores da terra, plenamente conscientes do alto valor da boa gravura como obra de arte plena⁶⁴⁴.

Logo adiante, expressa suas convicções com relação ao papel do governo em face da acanhada situação no caso exemplar da gravura: ao governo cumpre desenvolver os meios de apreensão e consumo da produção artística.

A nosso ver, *ao Governo*, que tem condições de incentivar o desenvolvimento da arte e da criatividade, *cabe dar especial atenção a essa modalidade artística*, procurando difundir-la entre os artistas e o público, elucidando-os e abrindo novas perspectivas para o seu maior *conhecimento e consumo*.

Foi esta a intenção da Fundação Cultural de Curitiba ao apresentar cursos especiais, manter aberto, permanentemente, o atelier de gravura deste Centro de Criatividade, ou quando insiste, durante os últimos anos, em apresentar um elevado percentual de exposições de gravura, nas salas da sua sede e do Museu Guido Viaro: *uma sistemática catequese*, cujos frutos esperamos que sejam aqui colhidos⁶⁴⁵.

Não se trata, para Ennio, portanto, de promover o lazer cultural ou de mero evento de grande visibilidade: o evento parece ser utilizado aqui como

⁶⁴³ FREITAS, Artur. Op. cit., 2011, p. 110-111.

⁶⁴⁴ FERREIRA, Ennio Marques. **Abertura da I Mostra de Gravura Cidade de Curitiba**. 6 fls., datilogr. Disponível no Setor de Pesquisa do Solar do Barão.

⁶⁴⁵ Ibid., grifos meus.

alavanca para uma ação que se pretende mais profunda e duradoura. Seus esforços se encaminham no sentido de intervir no meio de arte com vistas a torná-lo mais especializado, mais profissional, e não o contrário. Nesse sentido, o pleno desenvolvimento das instâncias de circulação e distribuição, como o museu e o mercado, cumpre papel fundamental. E mais importante: o fomento de tais atividades, para Ennio, é uma responsabilidade da qual os governos não poderiam se eximir.

Se, por um lado, a política cultural para as artes visuais durante a gestão de Ennio Marques frente à FCC comporta o aspecto um tanto mais conservador do que a “política da criatividade” instaurada por Lerner e encampada por Alfred Willer, é certo também que o meio das artes visuais ganhava um impulso sem precedentes por parte do poder público municipal e que redundou na efetiva criação de um museu-escola de gravura, a Casa da Gravura do Solar do Barão, inaugurado apenas durante a gestão contígua de Lerner, além da continuidade das Mostras de Gravura, que atingiram seu ápice na década de 1990. A linguagem da gravura, fadada a ruir, junto com o declínio do CCC nos anos que se seguiram, ganha uma sobrevida na cidade por obra daquelas duas ações encampadas por Ennio que conjugavam o espaço da produção, guarda e circulação das obras de arte.

3.3 TERCEIRO ATO – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: UMA CURITIBA PARA OS CRÍTICOS, UMA CRÍTICA PARA CURITIBA

O Terceiro Ato deste capítulo se passa em 1980, durante o retorno de Jaime Lerner à Prefeitura de Curitiba, em sua segunda gestão municipal. O diretor-presidente da FCC é o publicitário Sérgio Mercer, amigo de Lerner, com quem ensaia a fundação de uma empresa para “vender ideias”, ao fim da primeira gestão do prefeito, como exposto no segundo capítulo desta tese. O elenco e o contexto, se comparados àquele início dos anos 1970, durante a primeira gestão, revelam distinções importantes, sobretudo no que concerne ao reforço do caráter institucional da própria FCC, quanto do agora Ministério da Educação e Cultura, através da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP). Eduardo Portela é, portanto, o ministro da Educação e Cultura, Roberto Daniel Martins Parreira é o diretor executivo da Funarte e João Vicente Salgueiro Souza, diretor do INAP. Lúcia Camargo é a diretora executiva da FCC e Constantino Viaro retorna, com Lerner, ao cargo de diretor administrativo e financeiro. O pintor Jair Mendes, tendo já deixado o CCC, é diretor, desde a sua fundação, em 1975, do Museu Guido Viaro.

A cena é uma jogada de mestres: a realização do *1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte*, junto a um *Ciclo de Exposições sobre Arte Paranaense*, promovidos pela Fundação Cultural de Curitiba, por meio de sua nova meninados-olhos, o Museu Guido Viaro, em colaboração com o INAP/Funarte/MEC. O roteiro épico toma como cenário quase todos os espaços em operação da Fundação – a Sede da FCC, a Casa Romário Martins, o Teatro do Paiol, o Centro de Criatividade de Curitiba e o Museu Guido Viaro –, órgãos da Coordenadoria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná – o Museu Alfredo Andersen e o Museu Paranaense –, além do salão de exposições e do auditório do Senac, no período de 4 a 6 de setembro de 1980⁶⁴⁶.

⁶⁴⁶ Informações extraídas do volume encadernado: **1980 – Encontro Nacional dos Críticos de Arte**: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro - Solar do Barão.

No pôlder de apresentação do evento, o presidente da FCC, Sérgio Mercer, enunciava os objetivos oficiais do *Encontro Nacional dos Críticos de Arte*, apontando, em primeiro lugar que se tratava de uma ação dirigida não apenas ao “leitor especializado”, mas, sobretudo, ao “leitor em geral”, carente de informações que permitissem apropriar-se do “produto artístico”:

Preocupamo-nos imensamente com o resultado da crítica de arte, com a receptividade, aceitação e sobretudo com o entendimento do público, não apenas o leitor especializado, mas o leitor em geral, aquele que tem mais necessidade de compreender para melhor sentir e para conviver mais intimamente com o produto artístico⁶⁴⁷.

Como temas das sessões plenárias do Encontro, Mercer apresenta uma agenda absolutamente contemporânea, que visava prover uma análise da produção artística brasileira da década de 1970 por parte dos críticos, bem como seus apontamentos para o futuro – os chamados “caminhos da arte brasileira” e seu lugar no contexto latino-americano:

O temário preparado para o Encontro Nacional dos Críticos de Arte preocupa-se com a arte nacional, pretende uma análise do que foi feito na década de 70, preocupa-se com os caminhos da arte brasileira e o que ela pretende no contexto latino-americano. Não pretendemos que se analise uma arte limitada por fronteiras geográficas, pois a arte sempre teve um sentido universal, mas queremos que os críticos aqui reunidos, calçados no seu imenso poder de observação, de erudição, de análise e de comunicação, exerçam sua função de indicar um caminho à arte brasileira⁶⁴⁸.

Quanto às exposições, o anteprojeto previa, de início, apenas “uma grande exposição de artistas paranaenses”, ocupando os três andares do Museu Guido Viaro, a que foram acrescidos um conjunto mais generalista, contemplando exposições de “projetos arquitetônicos”, “programação visual” e “artes plásticas” no CCC, “artesanato” na Sede da FCC, “artistas jovens” no Teatro do Paiol e “documentação de artistas paranaenses” na Casa Romário Martins. Além das exposições, previam-se também apresentações da Camerata Antiqua e de conjuntos de música popular e de jazz da FCC⁶⁴⁹. A versão final, contudo, fixou-se apenas na abordagem das artes visuais, ainda

⁶⁴⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. *Encontro Nacional dos Críticos de Arte*. Curitiba, 1980. 1 pôlder.

⁶⁴⁸ Ibid.

⁶⁴⁹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. *Ante-projeto*: Reunião de Críticos de Arte no Museu Guido Viaro. Datilograf./ Parc. Manuscrito, 2 fls. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

que em sentido amplo, reunindo um larguíssimo espectro que compreendia desde a cultura material pré-histórica do Estado até a mais nova geração de artistas. O Presidente da FCC, Sérgio Mercer, apresenta as razões pelas quais o *Ciclo de Exposições sobre Arte Paranaense*, foi organizado juntamente ao Encontro.

Paralelamente a este “Encontro”, o Museu Guido Viaro organizou este ciclo de exposições que estamos abrindo à crítica e ao público para que possam conhecer melhor o que o Paraná produziu no campo das artes plásticas. Da arte rupestre e móvel do índio na pré-história do Paraná até às mais recentes manifestações artísticas da nova e novíssima geração. É um passeio agradável, interessante, onde se destacam artistas que semearam em terra fértil a essência da sensibilidade. Nossa homenagem especial a Guido Viaro, sem dúvida a mais importante figura desta plêiade e que reuniu em si o artista, o mestre e o pedagogo⁶⁵⁰.

Os objetivos expressos no Projeto do Encontro, contudo, subdivididos em “objetivo nacional” e “local”, oferecem uma ideia mais precisa das pretensões envolvidas na empreitada. De acordo com esse documento⁶⁵¹, o “objetivo local” do evento, seria “atrair para Curitiba as atenções das artes plásticas brasileiras, acelerar o intercâmbio com outros Estados, incluir definitivamente Curitiba no roteiro artístico-cultural brasileiro e promover as artes visuais paranaenses em dimensão nacional”⁶⁵². A um mês do início do Encontro, em documento provavelmente produzido como *release* a ser distribuído para a imprensa⁶⁵³, os três tópicos de debate, constituídos através das sugestões dos próprios críticos convidados, foram reiterados como o primeiro aspecto de importância do evento: “A Arte Brasileira na Década de 70”, “Perspectiva para a Arte Brasileira” e “A Arte Brasileira no Contexto Latino-Americano”. Em seguida, seus objetivos mais imediatos foram explicitados:

O segundo aspecto será o de *fazer com que a arte paranaense seja conhecida, dissecada e divulgada em todo o território nacional através dos*

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ Diferentes versões do projeto indicam dois adiamentos do evento, programado inicialmente para os dias 29, 30 e 31 de maio, depois, 17, 18 e 19 de julho, até, finalmente, ser realizado nos dias 4, 5 e 6 de setembro de 1980.

⁶⁵² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Projeto:** Encontro de Críticos de Arte. Curitiba, 29, 30 e 31 de maio de 1980. Datilograf., 4 fls. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁵³ Texto idêntico à citação a seguir foi publicado em: REUNIÃO de críticos de arte. **O Estado do Paraná.** Curitiba, 15 ago. 1980.

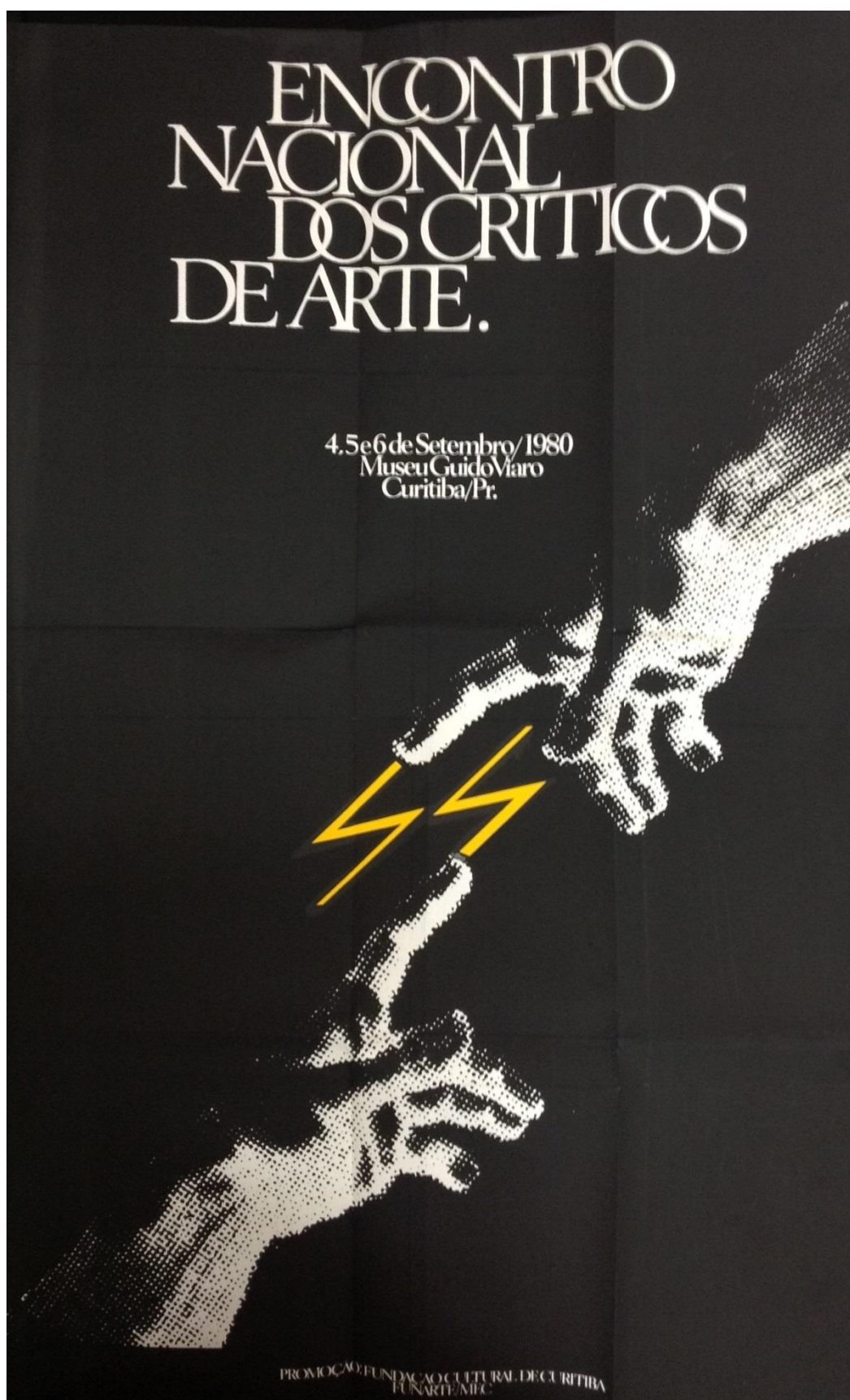
críticos que estiverem presentes. Isto porque, precedendo os dias do Encontro, será montada em toda a cidade, um *ciclo de exposições que vai mostrar toda a evolução da arte no Paraná desde a arte móvel e rupestre do índio na pré-história do Paraná até a nova geração.* Este ciclo de exposições foi a maneira encontrada por Jair Mendes, Coordenador do MGV, para *vender* a arte paranaense. Segundo ele “seria muito dispendioso montar exposições similares e enviá-las para mostras itinerantes no Brasil”. E seguindo o ditado de que “se a montanha não pode vir a Maomé, Maomé vai à montanha”, Jair resolveu trazer os críticos à nossa arte⁶⁵⁴.

A ideia é aparentemente simples e promissora: forjar uma situação de real interesse para os críticos – a atividade pioneira de realizar um encontro oficial da classe para discutir a arte brasileira, bem como o próprio *métier* da crítica –, proporcionando a ocasião, o local e as condições, com passagens aéreas, diárias de alimentação e acomodações providas pela colaboração entre o MEC e a FCC⁶⁵⁵, adicionando ao pacote, uma espécie de vitrine da produção artística local que seria, necessariamente, vista por especialistas que gozavam de prestígio no meio cultural brasileiro, supostamente capazes de alçar artistas e suas produções ao 1º escalão das artes no Brasil. O enredo está preparado, o cenário montado e as personagens compostas. O Ato será constituído por duas cenas de grande apelo: um Ciclo de Exposições preparado para os críticos e um Encontro dos Críticos preparado para a cidade.

⁶⁵⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Curitiba, 11 ago. 1980. Datilografado, 2 fls., grifos meus. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁵⁵ Para o custo total estimado no valor de Cr\$ 768.466,00 (Setecentos e sessenta e oito mil, quatrocentos e sessenta e seis cruzeiros), a FCC solicitou à Funarte, Cr\$ 400.000,00 (Quatrocentos mil cruzeiros); o valor remanescente correspondi a aos recursos disponíveis na FCC. O orçamento incluía: Hospedagem (Cr\$ 1.000,00 x 3 dias); Diárias (Cr\$ 900,00 x 3 dias) para 40 convidados; 80 Passagens aéreas para onze destinos diferentes (Cr\$ 428.466,00); Serviços de apoio (Cr\$ 100.000,00); Recepção, traslado (Cr\$ 60.000,00); Programação visual, gráfica (Cr\$ 1000.000,00); Jantar e coquetel (Cr\$ 80.000,00). FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Ofício nº 126/80 FCC-DP. Curitiba, 28 fev. 1980; FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Projeto:** Encontro de Críticos de Arte. Curitiba, 28 fev. 1980. Datilografado, 4 fls. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

FIGURA 52 – CARTAZ DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

3.3.1 Cena 1: O Ciclo de Exposições sobre Arte Paranaense – uma epopeia em 8 quadros

“Das cavernas a Zimmermann”, anunciava de modo grandiloquente a matéria de página inteira na *Revista Panorama*, mas, desta vez, não se tratava de exagero. A sanha em mostrar a “nossa arte” aos ilustres convidados, transformou a ideia inicial de apresentar uma mostra de artistas paranaenses nos três – pequenos – andares do Museu Guido Viaro, num conjunto de oito exposições espalhadas não apenas pelos espaços da FCC, mas também por órgãos da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, bem como da iniciativa privada. Nenhum deles, é preciso dizer, perfeitamente adequado a exibir trabalhos de arte: faltavam paredes e sobravam painéis para fixar a esmagadora maioria de desenhos e pinturas apresentados. A coordenação geral do evento – tanto do Encontro como do Ciclo de Exposições – foi de Vicente Jair Mendes, diretor do Museu Guido Viaro, enquanto a pesquisa e seleção de obras das exposições ficou a cargo de Lygia Lopes dos Santos⁶⁵⁶, funcionária da FCC desde 1973, e Mariza Bertoli⁶⁵⁷, contratada como consultora do MGV especificamente para a organização das mostras⁶⁵⁸. Para a “maxi exposição”, como foi chamada nos jornais, foram selecionados cerca de 500 trabalhos, de 178 artistas paranaenses⁶⁵⁹. Além das exposições

⁶⁵⁶ Funcionária da Fundação Cultural de Curitiba de 1973 até o ano 2000, quando se aposentou. Ocupou os cargos de Coordenadora de Cursos, Conferências e Concursos, Chefe do Setor de Informação e Turismo, Chefe do Setor de Treinamento. Em 1982, durante a presidência do Jornalista Sérgio Mercer, coordenou a Livraria Dario Vellozo por cinco anos. Trabalhou no Centro de Documentação e Pesquisa de Artes Plásticas, no Solar do Barão.

Disponível em: <<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2010/05/19/lygia-lobes-dos-santos-1934/>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

⁶⁵⁷ Graduada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1968, Licenciada em História da Arte e Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em 1969, e Especialista em Conservação e Restauração de Centros Históricos pela Università degli Studi di Firenze, em 1979. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7442839270080983>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

⁶⁵⁸ FCC/MGV. [Ficha Técnica]. **Boletim Informativo do Museu Guido Viaro**. Curitiba, nº 4, 1980; BERTOLI, Mariza. ARAUJO, Adalice Maria. Op. cit., 2006, pp. 404-405; O colunista Dino Almeida indica, ainda, Maria Luiza Almeida, “a Malu”, “escondidinha no sótão da Fundação Cultural de Curitiba e detestando virar notícia” como organizadora das exposições. Maria Luiza ocupa a Coordenação do Setor de Exposições da FCC, de acordo com a ficha técnica do evento. ALMEIDA, Dino. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 29 ago. 1980. Dino Almeida. “Malu organizando a mais importante mostra de arte já realizada no Paraná. Cinco exposições simultâneas exibem toda arte paranaense, dos pioneiros aos vanguardistas”. ALMEIDA, Dino. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 28 ago. 1980. Dino Almeida.

⁶⁵⁹ BAPTISTA, Nery. A maxi exposição. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 jun. 1980. *Gazeta nas Artes*.

organizadas para o Encontro, a exposição “Paraná: Memória e Momento”, no Hall do Teatro Guaíra fora prorrogada, e sua apresentação em Brasília adiada, para que os críticos pudessem também visitá-la⁶⁶⁰.

Todos os locais que possam abrigar exposições serão utilizados nesta mostra que pretende ser a mais completa de todas as que até agora foram apresentadas. O Museu Paranaense, dirigido pelo professor Oldemar Blasi, se encarregará de mostrar a arte pré-histórica, a proto-histórica e a arte indígena no Paraná. Será o ponto de partida para o desdobramento do projeto de Jair Mendes, que prevê, também, uma amostragem da chamada “fase itinerante”, que reúne os artistas que vieram de fora e aqui deixaram sua contribuição, como foram Frederico Virmond, John Henry Elliot, Debret, João Pedro, o “Mulato”, Guilherme Michaud, Iria Correa, e tantos outros. Outra exposição será a da Escola de Mariano de Lima. A Escola de Alfredo Andersen e seus discípulos também estará representada. Bem como os escultores do Paraná, Guido Viaro e seus discípulos, como não poderia deixar de ser, terá lugar de destaque dentro da programação de setembro. Também o Movimento Modernista (que aqui surgiu no final da década de 50 e entrou pelos anos 60), chegando com um atraso de cinquenta anos, mostrará trabalhos de Loio Pérsio, Alcy Xavier, Werner Jehring, Antonio Arney, Paul Garfunkel, Paulo Gnecco, Luiz Carlos de Andrade Lima, Enna Freda, Franco Giglio, Renê Bittencourt, e tantos outros, muitos dos quais já não moram mais aqui. Também Fernando Velloso pertence a esta geração, tendo aderido um pouco mais tarde, logo após retornar de período de estudos na Europa. A década de 70 estará representada por Carlos Eduardo Zimmermann (indicado por Adalice Araújo como o melhor artista de sua geração), Bia Wouk, Rones Dumke, Ivens Fontoura, Marcia Simões, Margarida Weisheimer, Nelson Padrella, Lauro Andrade e outros⁶⁶¹.

De saída, a longuíssima duração nos causa espanto. Soa como uma precária tentativa de construir certa linha do tempo explicativa da “arte paranaense”, ao mesmo tempo em que se constrói uma ideia de “tradição”, reforçada pela terminologia que aponta os “mestres” e os seus “discípulos”. Some-se a isso que a saga épica aqui montada o fora assim feita, precisamente, para ser posta diante do anunciado escrutínio de cerca de cinquenta dos mais importantes críticos de arte de todo o Brasil, interessados em discutir a situação e os rumos da arte contemporânea brasileira, bem como de suas relações com a produção latino-americana, na medida em que eles próprios constituíram a temática de interesse do Encontro. Se o intuito era promover a arte e os artistas paranaenses, como professado, o perigo de rejeição estava em razão direta à monumentalidade do evento, multiplicada

⁶⁶⁰ O Estado do Paraná. Curitiba, 13 ago. 1980.

⁶⁶¹ PADRELLA, Nelson. Das cavernas a Zimmermann. **Revista Panorama**. Curitiba, nº 282, 15 mai. 1980. Note que o autor do texto está entre os artistas selecionados para a mostra “Nova geração”.

FIGURA 53 – FÔLDER DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE



Quadro 1: *Nova Geração*, 27 de agosto, Salão de exposições do Senac

Vinte e oito jovens artistas visuais e sete “humoristas”, assim identificados, cada um apresentando dois ou três trabalhos, compunham a exposição *Nova Geração*, com o intuito de apresentar os mais “jovens talentos” do Paraná: Andréa de Paula Soares Guimarães, Beatriz Correia, Beatriz Tosin, Bia Wouk, Carlos Eduardo Zimmermann, Carmen Carini, Christopher Saegesser, Fernando Bini, Heloísa Campos, Isabel Bakker, Ivens de Jesus Fontoura, Jarbas Schünemann, Lauro Andrade, Margarida Weisheimer, Marcia Simões, Maria José [Mazé] Mendes, Marcos Bento, Maria Luiza Almeida, Nelson Padrella, Osmar Chromiec, Rones Tadeu Dumke, Rogério Dias, Retamozzo, Ronald Simon, Rosane Schlogel, Ruben Esmanhotto, Suzana Lobo e Uiara [Bartira] Mauad; entre os humoristas, Dante Mendonça, Douglas Maier, Francisco Camargo (Pancho), Luiz Solda, Luiz Antonio Guinski, Oswaldo Walter Machado Miranda e Zuateg⁶⁶².

Com boa dose de ingenuidade, festeja-se nos jornais a representação da “arte contemporânea no Paraná” por jovens participantes, premiados em salões e concursos, comuns à época não apenas na capital, mas por todo o interior do Estado⁶⁶³. Em matéria jornalística, lemos: “Esta mostra será a representante da vanguarda, neste ciclo que vai apresentar ao Brasil, as diversas épocas e linhas da arte paranaense, desde o primitivo até a fase atual”⁶⁶⁴. Em outra, subjaz a crença de que os aqui “enraizados” careciam apenas de visibilidade para que seus “talentos” fossem reconhecidos, na medida em que o ciclo, de modo geral, iria “proporcionar ao Estado a oportunidade de expor sua arte aos críticos convidados e através deles a todo o país”⁶⁶⁵.

Para além do colonismo, da exaltação acrítica, e da repetição dos materiais de divulgação produzidos pela FCC, a única tentativa encontrada de produzir alguma reflexão sobre o conjunto apresentado na exposição *Nova*

⁶⁶² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

⁶⁶³ NOVA geração será vista pelos críticos de arte. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 ago. 1980.

⁶⁶⁴ MOSTRA de arte inicia em Curitiba. **Diário do Paraná**. Curitiba, 27 ago. 1980.

⁶⁶⁵ CURITIBA em clima de artes plásticas. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 29 ago. 1980.

Geração, ainda que, por vezes, bastante abstrusa, é de autoria da crítica de arte paranaense Adalice Araújo, também convidada pela FCC a participar do Encontro de Críticos. Para Adalice, numa tentativa de esboçar uma sistematização, ainda que esquemática da produção local na década de 1970, três grupos principais poderiam ser entrevistados: o maior deles, herdeiro das práticas “mais vanguardistas e polêmicas” experimentadas durante os já citados Encontros de Arte Moderna, ocorridos entre 1969 e 1974; o grupo formado pelo trabalho conjunto no ateliê de Janete Fernandes, caracterizado pelo “desenvolvimento perceptivo”, ou, dito de outro modo, por uma espécie de escrita pessoal desvinculada da problemática da arte como categoria; e o grupo liderado por Suzana Lobo, orientadora do próprio ateliê do MGV, para o qual Adalice utiliza uma intangível formulação que o caracteriza como “uma conscientização da atividade humana”.

Embora seja prematuro pensar numa análise sistemática dos anos 70, entreve-se filões comuns que caracterizam vários grupos no decorrer da década.

Assim é que na “Belas Artes” ter-se-ia formado o Grupo dos Encontros de Arte Moderna com: Ivens Fontoura, Márcia Simões, Olney da Silveira Negrão, Margareth Born, Fernando Bini, Lauro Andrade, entre outros, que desenvolvem as pesquisas mais vanguardistas e polêmicas do Estado. Apesar de seu caráter contestatório em relação ao “establishment” [sic], o que bem denota o espírito crítico implantado pelos Encontros; a linguagem de desenhistas como Margarida Weisheimer e Beatriz Corrêa aproxima-se daquela usada por alguns artistas do Grupo Independente; a crítica social de Carmen Carini e Jordão Machado remete-os ao expressionismo de décadas anteriores; ainda absorvendo influência dos encontros estariam os “artistas de passagem” como Beatriz Tosin, Celine Cury Palma e Alexandrina Brami, que embora revelando linguagem pessoal nas individuais que fizeram, não apresentam uma produção contínua; como subgrupo surge o “Ponto de Partida”.

O Grupo de Ateliê de Janete Fernandes do qual participaram Isabel Bakker; Osmar Chromiec, Maria Ivone Bergamini, Edilla Rezi Feu e Regina Adamovicz, cuja meta é o desenvolvimento perceptivo, que frequentemente independe de aprendizado anterior.

Um terceiro grupo liderado por Suzana Lobo – antes dirigindo o Centro de Criatividade da Galeria do Comendador e no momento responsável pelo ateliê do Museu Guido Viaro – que se caracteriza por uma conscientização da atividade humana. A este grupo pertencem Ruth Leite Ferreira e Gleusa [Salomon]⁶⁶⁶.

O que vemos através dos registros fotográficos da exposição, em planos panorâmicos, contudo, não parece escapar do uso bastante tradicional das

⁶⁶⁶ ARAÚJO, Adalice. O I Encontro Nacional dos Críticos de Arte: Nova Geração / Senac. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 28 ago. 1980. Artes Visuais.

linguagens artísticas, imiscuindo desenhos e pinturas abstratas, de caráter informal ou geométrico, como em Chromiec, figuração estilizada, de traço expressionista, fachadas históricas em atmosfera metafísica, como em Esmanhotto, a figuração simbólica, como em Rones Dumke, cenas urbanas em que se figura o calçamento de *petit-pavé* da Rua das Flores, até paisagens com pinheiros, provavelmente, pertencentes a um mesmo artista. Além de duas peças suspensas em acrílico com relevos, dois objetos podem ser vistos entre as obras bidimensionais: dentro de uma redoma acrílica, de formato idêntico ao mobiliário urbano dos quiosques da Rua XV, figuram, provavelmente, as pequenas garrafas-poemas de Heloísa Hanemann de Campos, filha da pintora Ida Hanemann, e uma panela fechada com correntes sobre um pedestal.

FIGURA 54 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 55 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 56 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 57 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 58 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 59 – NOVA GERAÇÃO, NO SENAC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Efetivamente, nada no conjunto formado por obras ordeiramente abrigadas em molduras, *passe-partouts* e pedestais parece suscitar qualquer memória das intervenções irreverentes ocorridas no transcurso dos referidos Encontros de Arte Moderna. A participação dos jovens artistas e estudantes naquelas ocasiões, aparentemente, não preveniu que esses mesmos participantes recorressem a formas mais conservadoras quando instados a apresentar suas “obras” publicamente. A precariedade na apresentação dos trabalhos também denota certa avidez da organização em mostrar um grande contingente de artistas num espaço expositivo que, definitivamente, não o comportava. Assim, mais de uma dezena de pequenos painéis se prestam a sustentar os trabalhos, em disposição labiríntica. Vale lembrar que as sessões plenárias do Encontro de Críticos ocorriam no auditório deste mesmo edifício do Senac, no centro de Curitiba.

Quadro 2: *Lange de Morretes e seus discípulos e Artistas estrangeiros ligados ao objetivismo visual*, 28 de agosto, Sede da Fundação Cultural de Curitiba

No dia seguinte à abertura da *Nova Geração*, nas duas pequenas salas da Sede da Fundação Cultural de Curitiba, no Setor Histórico, era a vez das exposições concomitantes *Lange de Morretes e seus discípulos*, da qual faziam parte Augusto Conte, Arthur Nísio, João Batista Groff, Kurt Boiger, Odete Angely e Oswald Lopes; e *Artistas estrangeiros ligados ao objetivismo visual*, da qual participavam Albert Saegesser, Czeslaw Lewandowski, Emma Koch, Francisco Dergint, Frederico Kirchgässner, Fritz Plugge, Gene Woisky, George Russu, Guilherme Matter, Hilda Kirchgässner, Hermann Schiefelbein, João Woisky, Pedro Macedo e Ricardo Koch. O fio da história começava a ser tecido: Lange de Morretes, representante da trindade paranista, junto a Zaco Paraná e Joao Turin, ele próprio aluno de Alfredo Andersen, apresentado junto a seus discípulos⁶⁶⁷. Assim como os alunos de Lange de Morretes, o conjunto de adeptos do “objetivismo visual” explorava temas como paisagens executadas ao ar livre, estudos de naturezas mortas e modelos vivos⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Cf. CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo**: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853 - 1953). Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

⁶⁶⁸ Cf. OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Ensino da arte**: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba. Curitiba: 1998. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

FIGURA 60 – LANGE DE MORRETES E SEUS DISCÍPULOS E ARTISTAS ESTRANGEIROS LIGADOS AO OBJETIVISMO VISUAL, NA SEDE DA FCC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 61 – LANGE DE MORRETES E SEUS DISCÍPULOS E ARTISTAS ESTRANGEIROS LIGADOS AO OBJETIVISMO VISUAL, NA SEDE DA FCC: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Quadro 3: *A Fase Itinerante e a Escola Mariano de Lima*, 29 de agosto, Casa Romário Martins

O tema aqui era Mariano de Lima, o pintor português que introduziu o ensino das artes em Curitiba, com a fundação de sua Escola de Artes e Indústrias, em 22 de julho de 1886⁶⁶⁹. A exposição foi subdividida em “Fase Itinerante”, com obras de Frederico Virmond, Fletcher, Iria Correa, Jean Baptiste Debret, Jhon Henri Elliot; “Escola Mariano de Lima”, com obras do mestre e de sua esposa e aluna, Maria Aguiar Lima; e “Humoristas”, com Alceu Chichorro, Heronio e Sylvio⁶⁷⁰.

FIGURA 62 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

⁶⁶⁹ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Op. cit., pp. 143-148.

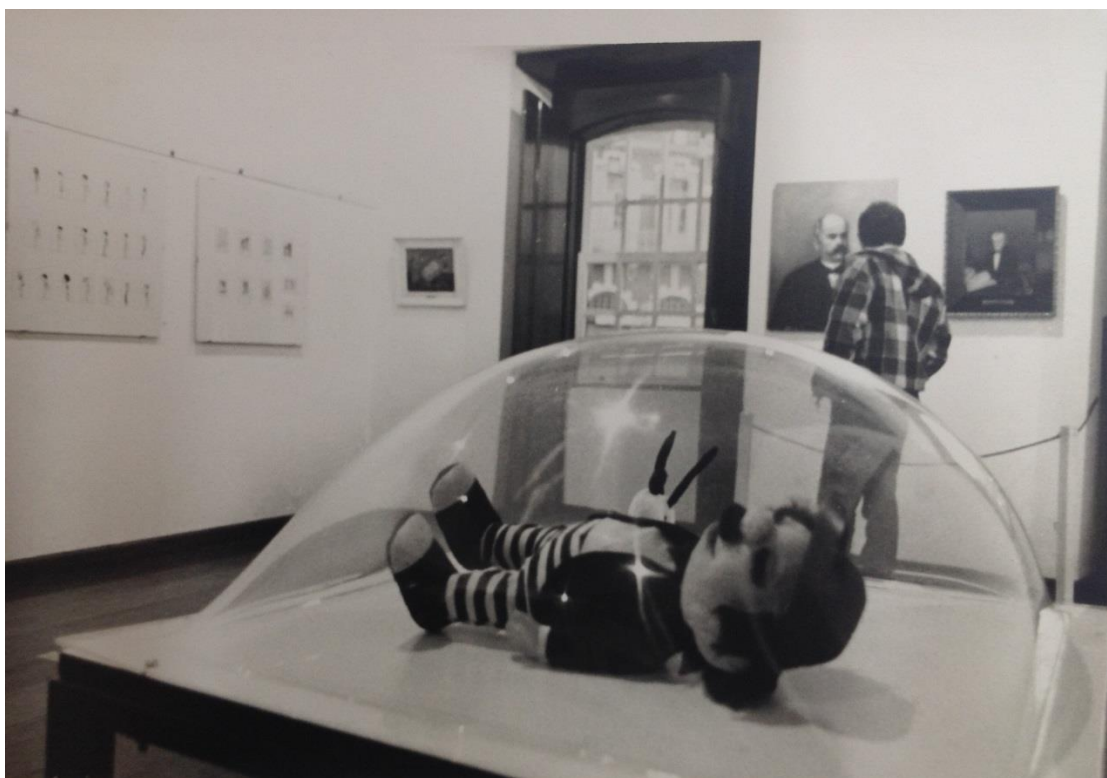
⁶⁷⁰ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

**FIGURA 63 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS:
VISTA DA EXPOSIÇÃO**



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

**FIGURA 64 – A FASE ITINERANTE E A ESCOLA DE MARIANO DE LIMA, NA CASA ROMÁRIO MARTINS:
VISTA DA EXPOSIÇÃO**



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Quadro 4: *Andersen e seus discípulos*, 1º de setembro, Museu Alfredo Andersen

Aqui, o próprio Museu Alfredo Andersen, órgão da Secretaria do Estado da Cultura e Esporte do Paraná organiza a exposição daquele que é considerado “o pai da pintura paranaense”, de acordo com o epíteto repetido *ad nauseam*, desde sua atribuição pelo jornalista Sá Barreto, no ano de 1933: “A Alfredo Andersen cabe a glória incontestável de haver pintado, pela primeira vez, com acerto de desenho, com conhecimento seguro de perspectiva, com realidade artística de cor e de luz, e com autêntico sentido de arte, o pinheiro paranaense, que é o soberano majestoso da nossa paisagem”⁶⁷¹. A longa lista de discípulos comporta Albano Agner de Carvalho, Augusto Pernetta, Annibal Schleder, Carlos Augusto Schubert, Estanislau Traple, Frederico Lange de Morretes, Gustavo Kopp, Inocêncio Falce, João Ghelfi, José Daros, Maria Amélia D’Assumpção, Raimundo Jaskulski, Rodolpho Doubek, Silvina Bertagnoli, Sinhazinha Rebello, Taborda Junior, Theodoro de Bona, Thorstein Andersen, seu filho, e Waldemar Curt Freyesleben⁶⁷².

FIGURA 65 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

⁶⁷¹ BARRETO, Sá apud CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Ibid., pp. 148-149.

⁶⁷² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

FIGURA 66 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 67 – ANDERSEN E SEUS DISCÍPULOS, NO MUSEU ALFREDO ANDERSEN: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Quadro 5: *Arte móvel e parietal do índio pré-histórico no Paraná, 2 de setembro, Museu Paranaense*

Também organizada pela equipe do Museu Paranaense com material procedente das pesquisas arqueológicas realizadas pelo órgão filiado ao Estado, foi a única exposição do ciclo acompanhada por um texto de apresentação, escrito por seu diretor, o professor Oldemar Blasi, e publicado no fôlder de divulgação do evento. A mostra apresentava objetos de cerâmica, como miniaturas de pássaros e outros animais, adornos e peças utilitárias. No tocante às pinturas, foram apresentadas reproduções fotográficas de registros rupestres encontrados no Paraná, Mato Grosso e Minas Gerais, principalmente⁶⁷³.

FIGURA 68 – ARTE MÓVEL E PARIETAL DO ÍNDIO PRÉ-HISTÓRICO NO PARANÁ, NO MUSEU PARANAENSE: VISITA DOS CRÍTICOS. DA ESQ. PARA A DIR., MÁRIO SCHENBERG, OLNEY KRÜSE E FREDERICO MORAIS



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotógrafo: Alcides Munhoz.

⁶⁷³ ARTE indígena será mostrada no Museu. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 ago. 1980; FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

Quadro 6: *Artistas Ínsitos*, 2 de setembro, Teatro do Paiol

Subdivida em “Pintura”, com trabalhos de Do Carmo Fortes, Haroldo Gerber, João Pikalski (sic) [Pilarski], Maria Nicolas e Mário Araújo; e “Escultura”, com Antônio Alves Ferreira, Dirceu Rosa, Lafaete Rocha, Laurentino Rosa e Paulino Schmitt⁶⁷⁴.

Quadro 7: *Escultores e Tapeceiros do Paraná*, 3 de setembro, Centro de Criatividade de Curitiba

A seleção de escultores para a exposição preparada para o CCC era bastante variada e compreendia desde os históricos paranistas aos jovens artistas e orientadores do Centro. Entre os escultores, Abrão Assad, Cleusa Salomão, Elvo Benito Damo, Emir Roth, Erbo Stenzel, Joao Turin, Jefferson Cesar, Ligia Borba, Renato Pedroso, Stella Schuchovski, Teka Sandrini e Zaco Paraná; entre os tapeceiros, Abrão Assad, novamente, Fabiano Campos, Janete Fernandes e Vera Fichinski⁶⁷⁵.

FIGURA 69 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

⁶⁷⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

⁶⁷⁵ Ibid.

FIGURA 70 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 71 – ESCULTORES E TAPECEIROS DO PARANÁ, NO CENTRO DE CRIATIVIDADE: VISTA DA EXPOSIÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Quadro 8: *Do expressionismo ao conceitual*, 4 de setembro, Museu Guido Viaro

A mostra que concentrava os modernos paranaenses, bem estabelecidos no meio cultural e, muitos deles, ocupantes de cargo de prestígio na administração pública municipal e estadual, como já visto, tomou os três andares do Museu Guido Viaro. Aparentando ter sido mesmo concebida para funcionar como o “gran finale” da maratona de aberturas quase diárias que precedeu o Encontro de Críticos, teve sua abertura marcada para o mesmo dia em que esse último também se iniciava, no dia 4 de setembro, capitalizando, obviamente, como público da exposição, a ilustre comitiva de críticos.

Dividida em sete categorias estilísticas, num esforço de apresentar filiações às grandes correntes da arte na modernidade, já cristalizadas pela história da arte naquele último suspiro da década de 1970, *Do expressionismo ao conceitual* somava o maior número de artistas. Categorias e artistas foram assim organizados: “Expressionismo”, com Alcy Xavier, Franco Giglio, Guido

Viaro, Helena Wong, João Frederico Genehr, Juarez Machado, Leonor Botteri, Luiz Paulo Gnecco, Luiz Carlos Andrade e Lima, Miguel Bakun, Nilo Previdi, Poty Lazzarotto, Rene Bittencourt, Sofia Diminski e Vicente Jair Mendes; “Procura de uma linguagem nacionalista”, com Ida Hanemann de Campos, Irene Rolek, Mariza Bertoli e Violeta Franco; “Impressionismo / Tendência Lírica”, com Bem Ami, Domício Pedroso, Érico da Silva, Fabiano Campos, Loio Pérsio, Paul Garfunkel, Publio Furiatti, Ricardo Krieger e Wilson Andrade e Silva; “Expressionismo + Futurismo”, com Thomas Wartelsteiner; “Tendência metafísica, Surrealismo, Arte Fantástica”, com Alberto Massuda, Álvaro Borges, Gilda Belczak e Nelson Luz; “Abstracionismo”, com Antônio Arney, Fernando Calderari, Fernando Velloso, Leopoldino Cavalcanti, Vitorina Sagboni e Werner Jhering; e, finalmente, “Pop / Ecológica / Conceitual”, com Abigail Curial, João Osório Brzezinski e Jorge Carlos Sade⁶⁷⁶.

Epílogo

Se, por um lado, o vasto painel apresentado pela FCC através do ciclo de exposições nos parece a um só tempo grandiloquente e conservador, uma matéria assinada por Nery Baptista, intitulada “Os críticos de arte e a arte da comunicação”, recoloca em jogo um “público leitor” presumível e nos obriga a redimensionar o abismo cultural que ali se anuncia.

[...] se um dos objetivos do encontro é explicar a função do crítico, por que de saída complicam tudo, dando às exposições do encontro temas que os leigos desconhecem e que para cada crítico tem um significado diferente?

Já que estamos aqui para estabelecer uma comunicação entre o leitor e a arte, vamos decifrar alguns termos: no Museu Paranaense, dia 2 de setembro, será inaugurada uma exposição com o tema “arte móvel e parietal do índio pré-histórico no Paraná”. O que é arte móvel e parietal? Arte móvel é arte que pode ser movida, transportada, ou seja, telas, cocares, cerâmicas. Parietal é a que foi feita em paredes, no caso, em grutas e que não pode ser movida, transportada.

No Teatro Paiol, dia 2, outra inauguração com o tema “artistas ínsitos”; Leia-se: artistas ingênuos, primitivos; Dia 29, na Casa Romário Martins, inauguração da mostra “A fase itinerante e a escola Mariano de Lima”; a fase itinerante, ou seja, a que não era fixa no Paraná, formado por artistas estrangeiros que por aqui passavam, faziam algum ou alguns trabalhos, vendiam e se iam. Não eram radicados aqui.

Mas, deixando de lado a decifração, mesmo que o público não aproveite muito as teses, será o grande premiado com o encontro, pois terá

⁶⁷⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

oportunidade de ver numa só época toda a arte paranaense exposta em Curitiba⁶⁷⁷.

Apontando, portanto, o hermetismo da produção crítica como um grande obstáculo a ser transposto, Baptista ensaia uma cômica cartilha, um verdadeiro bê-á-bá para não iniciados que, se corresponder, efetivamente, ao nível cultural do público leitor de sua coluna, um Encontro de Críticos do quilate anunciado, soará algo como um congresso alienígena em nossa velha cidade sem portas. Finda a maratona de aberturas de exposições, se iniciam os trabalhos nas plenárias.

3.3.2 Cena 2: O Encontro Nacional dos Críticos de Arte

Quadro 1: À espera do encontro

O anúncio do ambicioso Encontro de Críticos, em Curitiba, não foi assunto apenas no noticiário local. A ideia efetivamente correu entre os críticos, que, em larga medida, festejaram a iniciativa. Mario Barata, em resposta ao convite da organização, apresentou-se entre os mais engajados, sugerindo de maneira incisiva temas como “Identidade e autonomia da crítica de arte como expressão”, com o intuito de revelar que “ela não é um veículo ao serviço unicamente de propaganda dos artistas e que não há razão de exigências e [hostilidades] de artistas contra a crítica” e “Necessidades de Erudição – História e Filosofia – na crítica de arte brasileira”. O primeiro deles, inadvertidamente, parecia contrariar as expectativas que motivaram a própria realização do Encontro, ao afirmar que a crítica não se resume a um serviço de propaganda de artistas. Mario Barata saudou também a iniciativa de Jair Mendes “e seus colegas” de “promover diretamente o Encontro”, de modo independente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, a ABCA, que, de acordo com Barata, não reunia todos os críticos do país e ainda permitia que os “sérios” pudessem comparecer a título pessoal⁶⁷⁸. Em outra correspondência, Mario Barata afirma que Frederico Morais e Roberto Pontual

⁶⁷⁷ BAPTISTA, Nery. Os críticos de arte e a arte da comunicação. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 ago. 1980. *Gazeta nas Artes*.

⁶⁷⁸ BARATA, Mario. Carta a Jair Mendes. Rio de Janeiro, 22 dez. 1979. Manuscrita, 2 fls.

também estavam de acordo com o Encontro e com a “promoção por contatos diretos da Fundação [...] com os críticos, de diversas tendências”⁶⁷⁹. Olívio Tavares de Araújo recebe o convite com entusiasmo, mas ao invés de apresentar uma tese, atividade para a qual não estaria disponível, sugere a projeção de uma sessão de seus filmes sobre artistas visuais⁶⁸⁰, já que três deles haviam recebido o Prêmio Gonzaga Duque, em 1979, concedido pela ABCA⁶⁸¹. Entre as várias declinações por motivos pessoais, registra-se, através de carta pessoal, a delicada recusa de Walmir Ayala, dizendo-se receoso dos efetivos resultados de tal sorte de reunião:

Muito honrado com o convite, venho pedir que me dispense de integrar o colegiado previsto, cujo temário é dos mais interessantes e oportunos. Para ser sincero, tenho tido grandes decepções quanto a encontros dessa natureza, nos quais as discussões são cansativas e não conduzem a nada. Estou envolvido com muito trabalho, livros, colunas, monografias. Meu instrumento é realmente a escrita. Palavras ditas só levam a malentendidos [sic] e teorias vãs. Aguardo a edição final das comunicações, certo de que trarão grandes subsídios à reflexão e compreensão do momento difícil por que estamos atravessando⁶⁸².

Roberto Pontual, em temporada como correspondente em Paris, comenta a realização do Encontro em Curitiba, mas lamenta que temas mais urgentes para o exercício da crítica no Brasil naquele momento tenham sido evitados.

Por mais de um mo[tivo], o evento [v]em na hora [certa]. Pena é que o seu te[mário] – a arte brasileira na década de 70, suas expectativas próximas e sua presença no contexto latino-americano – deixe de lado ou reduza a segundo plano uma das questões fundamentais que o panorama das artes plásticas levanta atualmente no Brasil: o papel nele destinado à própria crítica de arte. Já que os nossos críticos se dispuseram a reunir-se em grande âmbito, nada mais normal que eles ali discutissem, obstinadamente, o problema primeiro, a urgência maior de seu exercício cotidiano. Escolhendo temas tão gerais como os [apresentados], demonstram [querer] distância do fogo. Escondem a existência flagrante da ferida⁶⁸³.

⁶⁷⁹ BARATA, Mario. **Carta a Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 26 dez. 1979. Manuscrita, 1 fl.

⁶⁸⁰ Como desfecho da proposta, quatro de seus filmes sobre artistas visuais brasileiros – “Farnese: caixas, montagens, objetos”, “Volpi, o mistério”, “Retrato do artista quando jovem” e “O Anel Lírico” – foram apresentados na Cinemateca do Museu Guido Viaro durante o Encontro, no dia 5 de setembro, seguidos de debate com o crítico. CINEMA enfoca artista plástico. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 5 set. 1980.

⁶⁸¹ ARAÚJO, Olívio Tavares. **Carta a Jair Mendes**. São Paulo, 26 mai. 1980. Datilografada, 1 fl.

⁶⁸² AYALA, Walmir. **Carta a Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 7 mai. 1980, 1 fl.

⁶⁸³ PONTUAL, Roberto. Performance crítica. **Revista Ele Ela**, nº 136, ago. 1980. Panorama, Artes visuais.

O apontamento contundente de Pontual, indicando haver um espaço problemático para o exercício da crítica a ser enfrentado e debatido, somado às preocupações metodológicas de Mario Barata e mesmo o descrédito de Walmir Ayala dão indícios de que se trata de um campo prenhe de especificidades e dissenso, agindo, obviamente, de modo alheio às expectativas e aos “objetivos locais” vislumbrados pela organização do Encontro Nacional de Críticos de Arte. O jornalista Telmo Martino, em sua temida coluna no *Jornal da Tarde*, um misto de jornalismo cultural e colonismo social que marcou os anos 1970 e 1980, escreve, com a ferocidade cultivada que lhe é peculiar, um texto que põe em evidência os dois elementos aqui em contato: a cidade de Curitiba – ou a imagem que dela se projetava – e a vasta fauna que, sob o crivo de sua análise ferina, compunha a crítica de arte brasileira. O primeiro alvo é a cidade.

Curitiba é a *dame cultivée* das cidades brasileiras. Adora cultura e se mostra sempre muito laboriosa em sua sensibilidade. Vive promovendo acontecimentos culturais com o mesmo esmero e cuidado com que já organizou chás literários. Não se sabe quem é o santo padroeiro de Curitiba, mas se a cidade tem alguma personagem padroeira ela é, certamente, mme. Verdurin. A mais recente iniciativa cultural de Curitiba é a promoção de um encontro, na cidade, no mês de setembro, de todos os críticos de artes visuais do Brasil⁶⁸⁴.

Com precisão e agudeza crítica, Martino constrói uma imagem da cidade em analogia à célebre personagem de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, representante máxima da ascensão cruel da burguesia que, não importando quão bem-sucedida pudesse ser, seria sempre alijada do convívio aristocrático. À maneira de nossa “personagem padroeira”, seguindo a analogia do jornalista, criaríamos aqui também nosso próprio círculo, bem como nossas próprias tertúlias. Em seguida, Martino volta-se aos críticos de arte. Interessamos aqui o complexo painel de subjetividades apreendido por Martino num lampejo e sinteticamente apresentado sob a rubrica do sarcasmo. Talvez seja esta a única matéria publicada em que se tenha alcançado, no calor do momento, as notas dissonantes que ali se enunciavam.

Carlos Von Schmidt foi convidado. Ele adora escrever apresentação de artista a bordo de avião. Deve estar lamentando a rapidez do voo. Só vai ter tempo de apresentar minimalista. O Strina Boy José Rezende precisará, portanto, organizar uma exposição para dar assunto a Carlos Von Schmidt. Lisetta Levi também deverá ir. Mas deve estar na dependência de aceitarem

⁶⁸⁴ MARTINO, Telmo. Unanimidade crítica. *Jornal da Tarde*. São Paulo, ago. 1980.

seu Francisco, o fiel motorista, como co-piloto do avião. Walter Zanini certamente aproveitará a viagem para estudar a influência da pintura de Ferrara nos artistas exibidos pela Galeria Acaiaca. [...] Alberto Beutenmuller é o crítico que, na hora de se vestir, faz de catálogo de pintor primitivo brasileiro o seu *Uomo Vogue*. Por isso, aconselha-se que, pelo menos desta vez, ele não viaje com o arco-íris quadriculado de seu paletó de xadrez. Se ele vestir esse zigue-zague colorido, nunca será convidado para a mesa de Diná (*née* Ricardina) Lopes Coelho e Almeida Salles, os críticos *on-the-rocks*. Walmir Ayala, o crítico que parece ter escapado num vôo, de um quadro de Iracema Arditi, fará Curitiba sentir saudades do tempo em que seu exótico era apenas hospedar um vampiro. Jayme Maurício não deverá ir. Sabe que, nessas ocasiões, quando tudo começa a ficar animado, Olívio Tavares Araújo arrefece a situação, invocando a regra que corrige a emoção. José Roberto Teixeira Leite deverá ir e, provavelmente, tentará convencer a cidade de que a praça Garibaldi ganharia muito se acrescentasse à sua paisagem um par de anjos lampadóforos, exatamente igual àquele que continua sem comprador no estoque de Renato Magalhães Gouvêa. Mark Berkowitz não deve ter sido esquecido. Afinal de contas, é a única oportunidade que Curitiba tem de ver mate servido em samovar. Adivinhando a presença de Casimiro Xavier de Mendonça, as discotecas da cidade já estão incluindo minuetos em seu som para que o crítico possa participar de sua dança. Aracy Amaral e Ernestina Karman devem estar apavoradas com a possibilidade de Sheila Leirner aceitar o convite. Sheila Leirner é a crítica que tem tudo. Se ela desembarcar em Curitiba com todo o seu luxo e beleza, a cidade ficará tão agradecida e emocionada que nunca mais se sentirá diminuída por jamais receber a visita das estrelas de cinema que vêm ao Brasil [...]⁶⁸⁵.

As vésperas do encontro, Martino publica mais um petardo em sua coluna e, desta vez, o destino dos críticos fica sujeito ao escárnio do jornalista, ao apontar que, enquanto estes se dirigiam a ala nacional do Aeroporto de Congonhas, rumo à Curitiba, artistas e *marchands* tomavam rumo oposto, em direção à Nova York, para visitar a prestigiada exposição de Picasso que lá se realizava. A ideia de organizar um encontro de críticos na cidade, para o jornalista, “só ocorreria a um roteirista da Hammer Films”, a companhia cinematográfica britânica bem conhecida por ter produzido clássicos do terror.

Com os bonés e os *foulards* que as apresentações de artistas em catálogos-convites costumam custear, os críticos de arte paulistas já estão a caminho da ala nacional do aeroporto de Congonhas. Vão todos para Curitiba, a convite do governo paranaense que, num tipo de idéia que só ocorreria a um roteirista da Hammer Films, resolveu reunir na mesma cidade os que criticam artes no Brasil. Enquanto os críticos de arte se encaminham para a ala nacional, os artistas e *marchands* continuam seu desfile pela ala internacional do aeroporto, sempre em direção à Nova York, para ver a famosa exposição de Picasso que lá se realiza para o entusiasmo de multidões internacionais. [...] Os críticos só não estão inteiramente desolados com essa gritante diferença de rumo porque têm uma representante nos vôos em direção ao norte. É claro que se trata de Sheila Leirner, a única crítica para quem jóias, peles e limusines não são

⁶⁸⁵ Ibid.

apenas acessórios encomendados por Josef von Sternberg para um antigo filme de Marlene Dietrich [...] ⁶⁸⁶.

Em Curitiba, a maior parte da cobertura jornalística repetia a expectativa de que era esta a oportunidade que faltava para que fossem enfim “descobertos” pelo meio de arte nacional. O colunista social Dino Almeida, preocupado com a imagem que a cidade e seus habitantes iriam projetar, conclama a todos a se prepararem:

[...] é urgente que, em setembro, quando mais 40 críticos de arte invadirem a cidade o curitibano esteja quebrando o seu padrão natural de comportamento, e se torne enfaticamente bem humorado. Precisamos que o “Encontro de Críticos de Arte”, por ser o primeiro, seja *um meio de vender uma imagem menos fechada do nosso povo* ⁶⁸⁷.

Entre as expectativas otimistas quanto ao Encontro na mídia impressa local, só destoava Jorge Carlos Sade, aquela complexa persona dividida entre os afazeres de “artista plástico”, nos termos da época, crítico de arte, “*marchand de tableaux*” da Galeria Acaiaca, como o provocava Aramis Millarch, e responsável pela coluna semanal “Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode”. À maneira de Martino, a quem denomina “a urutu paulista”, e mesmo reproduzindo na íntegra a coluna do mestre em outras ocasiões, Sade informa seus leitores dos assuntos tratados durante o animado jantar em comemoração aos 75 anos de Werner Jehring, “o pioneiro da pintura abstrata no Paraná”, do qual participaram vários artistas da cidade:

[...] falou-se muito em Arte (com A maiúsculo), artes & artimanhas; comentou-se de crítica & críticos de arte, do próximo encontro de críticos (onde a contenção de despesas?! a se realizar na cidade (mais blá-blá-blá que não levará a nada) e do vestibular a que se submeterão os artistas locais perante os donos da verdade desse Brasil brasileiro, terra de samba e pandeiro: aprovarão eles, os críticos, a arte que se faz no Paraná? Que parâmetros virão eles, os críticos, nos impor? As vaquinhas de presépio da cultura local, esportivamente, já estão ensaiando a ladainha do ora pro nobis, do rogai por nós, do amém-amém... [...] ⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ MARTINO, Telmo. Rumo oposto. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 03 set. 1980.

⁶⁸⁷ ALMEIDA, Dino. Os dois gumes de uma faca: crítica e humor. **Gazeta do Povo. Curitiba**. Curitiba, 27 jul. 1980, grifos meus. Apenas para melhor contextualizar a disposição política do colunista social, neste dia, a coluna “Dino Almeida informa” trazia a seguinte epígrafe, a título de “Bizu Matinal”, ou seja, na gíria comum aos militares, a “dica” daquela manhã: “O compromisso com a segurança nacional não é um privilégio dos militares, mas de todos os brasileiros, qualquer que seja sua atividade, origem, ocupação ou compromisso dentro do cenário nacional”, do General José Ferraz da Rocha, Ministro-Chefe do EMFA.

⁶⁸⁸ SADE, Jorge Carlos. Dia & noite e dia. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 22 ago. 1980. Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

Vale observar que Sade foi oficialmente convidado, na qualidade de crítico de arte, tem sua presença confirmada nos relatórios de trabalho da FCC, mas não consta da lista final de participantes efetivos. Contudo, notamos que as disposições e interesses são dos mais diversos: objetivos oficiais, razões de fato, expectativas muito particulares atribuíveis a cada um dos agentes. O advento do 1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte, por certo, mobiliza mais variáveis do que a simples possibilidade de divulgação da arte paranaense tomada ingenuamente como líquida e certa.

Quadro 2: O Encontro

Embora não tenha sido uma promoção oficial da ABCA, o Encontro Nacional dos Críticos de Arte⁶⁸⁹, em Curitiba, contou com o apoio e participação daquela Associação através da anuência de seu então presidente, prof. Carlos Flexa Ribeiro, e de seu vice-presidente, prof. Vicente Salgueiro, como o informa Jair Mendes em correspondência ao crítico Harry Laus, de Santa Catarina⁶⁹⁰, que o interpela, justamente, sobre o “aval da ABCA” ao Encontro⁶⁹¹. A nova eleição, ocorrida no dia 18 de julho de 1980, e que empossaria o prof. Alcídio Mafra de Souza como presidente⁶⁹², Carmen Portinho como 1ª vice-presidente, Jacob Klintowitz como 2º vice-presidente⁶⁹³ e o prof. Elmer Correa Barbosa como secretário da ABCA⁶⁹⁴, não mudaria o cenário favorável. Os novos presidente e secretário da ABCA, professores Alcídio Mafra de Souza e Elmer Correa Barbosa estiveram presentes no

⁶⁸⁹ Doravante referido pela sigla ENCA.

⁶⁹⁰ MENDES, Vicente Jair. **Carta para Harry Laus**. Curitiba, 11 jul. 1980, 1 fl. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁹¹ LAUS, Harry. **Carta para Vicente Jair Mendes**. Florianópolis, 4 jun. 1980, 1 fl. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁹² FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA/MUSEU GUIDO VIARO. **Ofício nº 120/80-MGV**. Curitiba, 08 ago. 1980.

⁶⁹³ ANDRADE, Geraldo Edson de. **Carta para Vicente Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 3 ago. 1980, 1 fl. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁹⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA/MUSEU GUIDO VIARO. **Ofício nº 121/80-MGV**. Curitiba, 08 ago. 1980.

Encontro, enquanto Flexa Ribeiro, após confirmação, terminou por declinar, em virtude de outros compromissos⁶⁹⁵.

A metodologia a ser empregada fora claramente exposta no Regimento Interno elaborado para o Encontro, lido e aprovado durante a primeira sessão plenária. Sua finalidade, de acordo com esse documento seria “reunir os críticos de arte do Brasil a fim de analisar a arte brasileira, elaborando um documento final que se intitulará ‘CARTA DE CURITIBA’”. Os participantes do Encontro foram especialmente convidados pela organização do ENCA, encabeçada por Jair Mendes, responsável por toda a comunicação oficial com os convidados, e eram os únicos com direito a apresentar trabalhos – atividade para a qual seriam destinados 20 minutos, seguidos por 10 minutos para debates –, e a votar. Pessoas ligadas ao setor, devidamente credenciadas, não poderiam apresentar trabalhos ou votar, mas, a critério do presidente da sessão plenária, poderiam usar da palavra por até 5 minutos⁶⁹⁶.

A despeito da insistência do crítico Mário Barata em incluir um quarto tópico para debate livre em mesa-redonda que versasse sobre a “situação da crítica de arte no Brasil e sua orientação metodológica”⁶⁹⁷ – já que, para o crítico, o rol de assuntos mais se assemelhava a um encontro de artistas⁶⁹⁸ –, o temário para a apresentação de trabalhos permaneceu o mesmo desde o seu anúncio: (i) A arte brasileira na década de 70; (ii) Perspectivas para a arte brasileira; e (iii) A arte brasileira no contexto latino-americano. Duas mesas-redondas foram acrescentadas ao programa, mas que, ao fim, diziam mais do mesmo: (a) As leituras da crítica de arte; e (b) Crítica e tendências da arte. Para a redação da “Carta de Curitiba”, uma comissão composta por três membros seria escolhida pelo plenário em sua primeira sessão. Os demais artigos versavam, basicamente sobre a direção do Encontro, conferida a Jair Mendes, diretor do MGV, responsável pela designação dos presidentes das

⁶⁹⁵ RIBEIRO, Carlos Flexa. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 26 ago. 1980. Datilografada, 1 fl.

⁶⁹⁶ REGIMENTO Interno: Encontro Nacional de Críticos de Arte. Datilografado, 3 fls. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

⁶⁹⁷ BARATA, Mario. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 18 jul. 1980. Manuscrita, 1 fl.; BARATA, Mario. **Cartão-postal para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 28 jul. 1980; BARATA, Mario. **Cartão-postal para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 15 ago. 1980.

⁶⁹⁸ BARATA, Mario. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1980. Manuscrita, 1 fl.

sessões plenárias e pela homologação da comissão de redação e, por fim, sobre as funções dos membros específicos⁶⁹⁹.

De acordo com o relatório do evento, trinta e nove críticos participaram do Encontro dentre os setenta e um convidados. A extensa lista fora extraída do rol de associados da ABCA, que aparentemente forneceu os dados completos para correspondência de seus membros, além de instituições como a Fundação Bienal de São Paulo⁷⁰⁰. Organizada por Estados, desde os primeiros relatórios de controle – o que denota a preocupação da organização do ENCA em formar um grande painel nacionalmente representativo –, os críticos convidados pela FCC que efetivamente participaram do ENCA compõem a tabela a seguir:

QUADRO 15 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: CRÍTICOS CONVIDADOS (CONTINUA)

Estado de origem	Críticos e Críticas de Arte
São Paulo	Aracy Amaral [Diretora do Masp] Alberto Beuttenmüller Olney Krüse [Redator de Artes Visuais do Jornal da Tarde] Dominique Baechler Lisetta Levi [Presidente da Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo] Lisbeth Rebollo Gonçalves [Supervisora da Área de Artes Plásticas / IDART] Fábio Magalhães [Diretor Técnico da Pinacoteca do Estado de São Paulo] Mario Schenberg Rafael Elia [IDART] José Augusto Avancini [IDART] Maria Vanêssa Rêgo Cavalcanti [IDART] Casemiro Xavier de Mendonça Maria Olímpia Vassão
Rio de Janeiro	Mario Barata [Conselho de Administração da AICA] Esther Emílio Carlos Frederico Moraes Geraldo Edson de Andrade [Tesoureiro da ABCA] Gilberto Cavalcanti [Vie des Arts] Roberto Daniel Parreira

⁶⁹⁹ REGIMENTO Interno: Encontro Nacional de Críticos de Arte. Op. cit.

⁷⁰⁰ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. [Atendendo solicitação enviamos relação de críticos]. Carta a Maria Luiza Sade. São Paulo, 20 mai. 1980. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

	Liane Mühlenberg [Conselheira editorial e repórter da Revista Módulo] Marc Berkowitz Francisco Bittencourt Quirino Campofiorito Vicente de Percia Alcídio Mafra de Souza [Presidente da ABCA] Elmer Corrêa Barbosa [Secretário da ABCA]
Rio Grande do Norte	Franklin Jorge [Tribuna do Norte]
Mato Grosso	Aline Figueiredo [Museu de Arte e de Cultura Popular – FUFMT]
Santa Catarina	Harry Laus [Diretor do Museu de Arte Contemporânea de Joinville] Osmar Pisani Lindolf Bell
Minas Gerais	Celma Jorge Alvim Maristela Tristão Marcio Sampaio [Fundação Clóvis Salgado / Palácio das Artes]
Bahia	Matilde Mattos [Jornal da Bahia] Ivo Vellame [Diretor da Escola de Belas Artes da UFBa]
Paraná	Adalice Araújo [Professora da UFPR, Gazeta do Povo, Revista Referência] Ennio Marques Ferreira Eduardo Rocha Virmond

FONTE: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório do Encontro Nacional de Críticos de Arte.** Curitiba: FCC, 1980. 7 p.

Na programação oficial do Encontro, períodos generosos foram reservados às visitas ao Ciclo de exposições: a *Nova Geração*, no Senac, no dia 4, pela manhã, ainda antes do início do Encontro, a abertura de *Do expressionismo ao conceitual* no Museu Guido Viaro naquela noite, a manhã inteira do dia seguinte, fechando a programação já no feriado de 7 de setembro com um inusitado “tour pela cidade” opcional – espécie de reedição para convidados do antigo passeio de ônibus “Curitiba para os Curitibanos”, da

primeira gestão de Lerner –, acompanhado de mais tempo para visitas à exposições⁷⁰¹.

QUADRO 16 – PROGRAMAÇÃO DO ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE

Data	Horário	Atividade	Local
04/09	9h	Visita à exposição no Senac	Salão de exposições do Senac
	10h	Abertura do Encontro	Auditório do Senac
	15h	Reunião plenária	Auditório do Senac
	21h	Abertura da exposição <i>Do expressionismo ao conceitual</i>	Museu Guido Viaro
05/09	10h	Visita a exposições	Todos os espaços
	15h	Reunião plenária	Auditório do Senac
06/09	9h	Reunião plenária	Auditório do Senac
	15h	Reunião plenária	Auditório do Senac
	20h	Encerramento	Auditório do Senac
07/09		Tour pela cidade e visita às exposições (opcional)	

FONTE: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

Na manhã do dia 4 de setembro, portanto, foi oficialmente aberto o Encontro Nacional dos Críticos de Arte, com uma mesa composta pelo prefeito Jaime Lerner; pelo presidente da ABCA, Alcídio Mafrá; pelo presidente de honra da entidade, Quirino Campofiorito; pelo diretor da Funarte, Roberto Parreira; pelo diretor do Museu Guido Viaro e coordenador deste 1º ENCA, Vicente Jair Mendes; além dos críticos Eduardo Rocha Virmond e Ennio

⁷⁰¹ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba, 1980. 1 fôlder. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 1/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

Marques Ferreira, também ex-presidente da FCC, e Constantino Viaro, seu diretor administrativo e financeiro⁷⁰².

FIGURA 72 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: SESSÃO DE ABERTURA



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

⁷⁰² CRÍTICOS debatem situação da arte no Brasil. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 5 set. 1980.

Em sua saudação inicial aos presentes, Jaime Lerner, de acordo com matéria publicada no jornal *Gazeta do Povo*, conclama a todos “a estender a sua visão crítica também à cidade de Curitiba, seu desenvolvimento urbano aprimorado e em alguns pontos espontâneos, como a própria arte”⁷⁰³. O prefeito indicava aí seu espectro de interesses, ou, melhor dizendo, o que lhe interessava que fosse visto e exaltado por parte dos prestigiados observadores que detinham o poder da pena: a cidade, pela via do desenvolvimento urbanístico por ele empreendido e, no caso específico do Encontro, ao que curiosamente denomina “ponto espontâneo”, a arte aqui produzida. Contudo, em outra matéria informativa sobre a sessão inaugural do ENCA, se assinala certa disposição de Lerner em desencorajar a possível leitura de que aquele se tratava de um evento para exibir a cidade. Considerando os elementos já amealhados, tal sorte de afirmação soa mais como estratégia retórica do que uma real preocupação por parte do prefeito.

Como anfitrião, o prefeito Jaime Lerner abriu o encontro, ressaltando que a promoção não foi elaborada para que se mostrasse Curitiba, que é vinculada intimamente às artes visuais e sofreu transformações, reagindo às importações de modelos pré-fabricados, inclusive em termos de tecnologia⁷⁰⁴.

Em seguida, Lerner reedita o conjunto argumentativo que empunhava desde sua primeira gestão municipal e que encontrava no largo arcabouço do termo “criatividade” a chave de sua política de animação cultural para a cidade: “Lerner observou que as soluções devem ser criativas e convidou os participantes a buscá-las, tanto a nível individual [sic] quanto no coletivo, ‘com bom humor e com o espírito desarmado’”⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Ibid.

⁷⁰⁴ ARTE e censura postas em debate. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 5 set. 1980.

⁷⁰⁵ Ibid.

FIGURA 73 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: “JAIME LERNER, NA ABERTURA DO ENCONTRO, PEDIU SOLUÇÕES CRIATIVAS”



Jaime Lerner, na abertura do encontro, pediu soluções criativas.

Arte e censura postas em debate

“Todo o processo de abertura é benéfico a todo tipo de manifestação. E a arte tem que ter todo o espaço possível. Arte e censura são inconciliáveis: a arte representa um processo de criação que tem que ser livre, instigante; a censura é um processo de resguardo do Estado e da sociedade, um processo de controle”, definiu ontem o presidente da Funarte, Roberto Daniel Martins Parreiras, na abertura do Encontro Nacional dos Críticos de Arte, às 10h30min no auditório do Senac. O encontro é promovido pela Fundação Cultural de Curitiba, “cujo objetivo é cada vez mais tornar a crítica engajada no processo artístico, voltada não para a elite mas à comunidade, não limitada a criticar obras e sim participando do trabalho de estruturação de mercado - disse Parreiras.

Como anfitrião, o prefeito Jaime Lerner abriu o encontro, ressaltando que a promoção não foi elaborada para que se mostrasse Curitiba, que é vinculada intimamente às artes visuais e sofreu transformações, reagindo às importações de modelos pré-fabricados, inclusive em termos de tecnologia. Lerner observou que as soluções devem ser criativas e convidou os participantes a buscá-las, tanto a nível individual quanto no coletivo, “com bom humor e com o espírito desarmado”. O advogado e crítico Eduardo da Rocha Virmond frisou que o desuso nas discussões às vezes as tornam inconciliáveis e que a arte precisa sofrer uma revisão - através dos artistas e dos críticos. Com bom humor, lembrou que nesse encontro não haverá oportunidade dos críticos destruírem ninguém (os artistas).

ARTE POLÍTICA

Para Roberto Parreiras, a arte

brasileira caminha para a formação da sua própria nacionalidade. “O caminho que vem encontrando é o caminho de uma arte brasileira, com diversos matizes em todas as áreas. Quando analisarmos a arte, ela sempre é forte em si mesma. Com a existência de diversos nomes importantes hoje em dia no Brasil, torna-se difícil o afloramento de grandes e excepcionais nomes - diz Parreiras.

“O lado político desta manifestação foi salientado por Eduardo da Rocha Virmond, que reiterou a ausência de profissionalismo no setor e denunciou o obscurantismo. Para ele, a mass-media tem conduzido a um certo profissionalismo, mas ao mesmo tempo tritura as consciências. “O totalitarismo oligárquico faz vítimas, faz do obscurantismo a razão de Estado” - disse Virmond, lembrando porém, que a História já registrou momentos bem piores, pois hoje pelo menos “se reconhece a inteligência desarmada”.

O temário preparado para o Encontro Nacional dos Críticos de Arte, que será encerrado depois de amanhã com uma visita pela cidade, gira em torno da “Arte brasileira na década de 70”, “Perspectivas para a arte brasileira” e a “Arte brasileira no contexto latino-americano”. As 15 horas de ontem houve reunião plenária no auditório do Senac e, às 21 horas, inauguração da exposição “Do Expressionismo ao Conceitual” no Museu Guido Viaro. Hoje haverá visitas dos participantes do encontro às diversas exposições de arte na cidade e, à tarde, reunião plenária novamente. Amanhã, depois das reuniões plenárias às 9 e às 15 horas, o encontro será encerrado às 20 horas no Senac.

FONTE: ARTE e censura postas em debate. O Estado do Paraná. Curitiba, 5 set. 1980.

Aqui está um ponto fundamental para a compreensão dos fatos narrados. A tática apaziguadora de conflitos e dissensos empregada por Lerner parece não encontrar eco na disposição dos críticos ali reunidos que, a despeito da desconfiança e da ironia com que foram esperados por alguns e do otimismo acrítico, por outros tantos, pareciam mesmo dispostos a discutir suas práticas, apontando, sobretudo, as condições políticas adversas que investiam contra a arte e sua desejada liberdade de manifestação, a começar pelo “crítico da casa”, Eduardo Rocha Virmond, que profere o discurso inaugural do Encontro, depois das palavras introdutórias de Lerner.

A iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba de promover a realização de uma reunião de críticos brasileiros teve o apoio da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, simultâneo às adesões de todos quantos a própria Fundação se dirigira diretamente. Será possível que desta reunião surja fértil discussão de problemas afetos à arte no Brasil. Dela, como disse Roman Jacobson, ao se referir aos congressos de que participara, talvez possam resultar de positivo os desacordos. Mas, pelos azares que sucedem em nosso País, o Estado autocrático e, mais que isso, o obscurantismo, que tem o visgo de subdesenvolvimento, conduziram a que toda e qualquer divergência, possa ser tomada a título de hostilidade. Não há dúvida que há uma hostilidade na divergência, como explicaria Freud, mas nunca em termos de rompimentos, quando as pessoas devam se comportar inteligentemente. O desuso, porém, das discussões, tem, em nosso País, criado problemas até inconciliáveis, quando elas surgem, mesmo quando se dão em ares em que se aguarda a consciência democrática⁷⁰⁶.

A despeito da vontade conciliadora de Lerner, os críticos parecem ter escolhido o enfrentamento: do recorrente tema “censura” – como um pedido de devolução das obras apreendidas pelos órgãos censores aos artistas, sugerido por Frederico Moraes e prontamente aquiescido por Aracy Amaral, Fabio Magalhães e Mario Schenberg, que chama a atenção para questões legais possivelmente envolvidas e a necessidade de contratação de um advogado por parte da ABCA, para talvez ingressar com uma ação jurídica⁷⁰⁷ – a questões de ordem econômica, como o estímulo à produção cultural nacional através da dedução de impostos para auxílios financeiros destinados a instituições culturais, como o torna claro o telegrama assinado pelo presidente da ABCA, Alcídio Mafra, e enviado para o então Senador José Sarney⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ VIRMOND, Eduardo Rocha. Grandeza e miséria da crítica (Os seus percalços brasileiros). **O Estado do Paraná**. Curitiba, 6 set. 1980.

⁷⁰⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Curitiba. **Ata da Reunião Plenária do Encontro Nacional de Críticos de Arte no dia 4 set. 1980**. p 275-278.

⁷⁰⁸ SOUZA, Alcídio Mafra de. **Telegrama para o Senador José Sarney**. Curitiba, 11 set. 1980, 1 f.

FIGURA 74 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: TELEGRAMA PARA O SENADOR JOSÉ SARNEY

EMPRESA BRASILEIRA DE CORREIOS E TELÉGRAFOS		TELEGRAMA	FONADO
1ª VIA - PARTE II - USUÁRIO-CÓPIA CONFIRMATÓRIA		3 FSS	11 / 09 / 80
DESTINO	20 - CATEGORIA	21 - INDICAÇÕES SERVIÇOS TAXADOS	
	TELEGRAMA		
	22 - Nº TELEFONE / TELEX DO DESTINATÁRIO		
	23 - NOME DO DESTINATÁRIO, ENDEREÇO TELEGRÁFICO OU CAIXA POSTAL		
	SENADOR JOSE SARNEY		
DESTINO	24 - ENDEREÇO COMPLETO DO DESTINATÁRIO - RUA, AV, PRAÇA (LOGRADOURO), Nº, APTº, CASA, ETC. BAIRRO		
	SENADOR FEDERAL		
	25 - LOCALIDADE / UNIDADE DA FEDERAÇÃO (SIGLA UF)		
BRASILIA/DF		26 - CEP	
		70160	
27 - TEXTO E ASSINATURA	REUNIDOS EM CURITIBA NO ENCONTRO NACIONAL DOS		
	CRITICOS DE ARTE OS ABAIXO ASSINADOS SOLICITAM PRONTA APROVACAO		
	PROJETO QUE CONSEDE DEDUCAO DE IMPOSTO DE RENDA PARA AUXILIOS		
	FINANCEIROS VG PARA ENTIDADES CULTURAIS DO PAIS VG MEDIDA QUE		
	POSSIBILITARA ESTIMULAR PRODUCAO CULTURA NESTE MOMENTO DIFICIL		
DOS MEIOS ARTISTICOS PT			
ALCIDIO MAFRA DE SOUSA			
PRESIDENTE DA ASSOCIACAO BRASILEIRA DE CRITICOS			
DE ARTE PT DIRECAO FUNDAACAO CULTURAL DE CURITIBA E CRITICOS			
PRESENTES A REUNIAO REPRESENTANDO A BAHIA VG RIO GRANDE DO NORTE			
RIO DE JANEIRO VG MINAS GERAIS VG SAO PAULO VG PARANA VG MATO			
GROSSO E SANTA CATARINA PT			
COL ARTISTICOS PT			
EXPEDIDOR	28 - NOME COMPLETO		
	MUSEU GUIDO VIARO		
	29 - ENDEREÇO COMPLETO - RUA, AV, PC (LOGRADOURO) Nº, APTº, CASA, ETC. BAIRRO - LOC / UF - CEP		
	RUA SAO FRANCISCO 319		
LARGO DA ORDEM CTBA/PR		30 - TELEFONE	
		2232733	
		31 -	
		-RG- 107/103 364,10	

FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Roberto Martins Parreira, presidente da Funarte, também durante a mesa de abertura, aponta claramente a censura como o alvo a ser combatido:

Todo o processo de abertura é benéfico a todo tipo de manifestação. E a arte tem que ter todo o espaço possível. Arte e censura são inconciliáveis: a arte representa um processo de criação que te que ser livre, instigante; a

censura é um processo de resguardo do Estado e da sociedade, um processo de controle⁷⁰⁹.

O tema não foi apenas objeto de discursos introdutórios, mas permeou o transcurso dos debates, resultando em medidas práticas discutidas e votadas nas sessões plenárias. A longa citação vale como registro dessa movimentação:

Os críticos de arte reunidos em Curitiba decidiram apresentar no documento final do I Encontro Nacional, que se encerra hoje, um pedido ao governo para devolver as obras de artistas que na década passada foram apreendidas pela censura. Além disso, sugerem à Associação de críticos de Arte que contratem advogados para amparar os artistas que desejarem acionar judicialmente os órgãos governamentais que devem efetuar o ressarcimento dos danos.

Eles não têm idéia do número exato de obras apreendidas e nem mesmo se ainda estão conservadas. Lembram, contudo, da prisão do artista Lincoln Volpinin [sic] ocorrida em 72, no Salão de Belo Horizonte, quando uma obra sua premiada foi apreendida. Além dele, citaram ainda Farnese e Antônio Manoel [sic], que tiveram seus trabalhos da Bienal da Bahia também recolhidos pelos órgãos de segurança.

O crítico Frederico de Moraes [sic], ao lembrar que o *Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde* conseguiram indenização pela censura que lhes foi imposta, sugeriu que a Associação Nacional dos Críticos designe advogados para os artistas que tiveram suas obras inutilizadas para providenciar processo judicial semelhante e ao mesmo tempo entrar em contato com a Associação de Artistas Plásticos para obter uma lista completa dos artistas prejudicados pela censura.

Aracy Amaral sugeriu ainda que a Associação de Artistas Plásticos proceda um estudo para analisar o comportamento da arte brasileira na década de 70, um período obscurantista para a cultura. Os debates a respeito foram suscitados após uma apresentação de um trabalho do crítico Francisco Bittencourt sobre a arte de vanguarda brasileira nos anos 70⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ PARREIRA, Roberto Daniel Martins apud ARTE e censura postas em debate. Op.cit.

⁷¹⁰ CRÍTICOS querem as obras censuradas. **Tribuna do Paraná**. Curitiba, 6 set. 1980.

FIGURA 75 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: GERALDO EDSON DE ANDRADE, EDUARDO ROCHA VIRMOND, ALCÍDIO MAFRA SOUZA, FREDERICO MORAIS E JAIR MENDES



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 76 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: DEBATES



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

Ao longo dos três dias do Encontro, quatorze foram os trabalhos apresentados nas sessões plenárias: “Colonização cultural”, por Olney Krüze; “A produção artística e a crítica de arte”, por Frederico Moraes; e “Vanguarda brasileira na década de 70”, por Francisco Bittencourt, deflagrador das discussões sobre a censura, ainda na tarde do dia 4, durante a sessão plenária inaugural, sempre seguidos de debates “que a certos pontos se tornaram bastante acalorados”⁷¹¹. No dia seguinte, “Função da crítica de Arte na América Latina: um ponto de vista”, por Aracy Amaral; “Década de 70: consciência da realidade versus realidade da consciência”, por Alberto Beuttenmüller, sobre as produções de Glauco Pinto de Moraes e Claudio Tozzi; e “Marcos dos anos 60/70 – Hélio Oiticica – Fotografia brasileira”, por Esther Emílio Carlos. De acordo com um relato publicado no jornal, a comunicação de Amaral provocou diversos apartes, por ter sido “mal interpretada em sua explanação”. A preocupação com a “renovação da linguagem”, presente de maneira pujante na fala de Aracy Amaral, enfatiza o aparente descompasso entre os interesses dos críticos em se tratando da arte a eles contemporânea e a seleção apresentada da produção paranaense no Ciclo de exposições, mesmo em se tratando da “Nova geração”.

Ao aconselhar o incentivo ao aparecimento de obras que se prestam à renovação da linguagem, definido como o que deveria ser “única meta de cada artista que se denomina tal”, a diretora do MASP denunciava, ao início dos trabalhos, a ineficácia dos produtores despreocupados com essa renovação, ou que, atrelando-se de forma acomodada às tendências emergentes ou a maneirismos já consagrados”, atravancam o desenvolvimento cultural de seu momento.

Segundo ela, a responsabilidade da crítica na formação de novas gerações de artistas, é no assinalar direções para a apreciação do que existe como criação prático-visual válida. Sempre considerando esta criação procedente do ambiente latino-americano, pleno de contradições, de injustiças sociais, de corrupção, de dependência econômica e onde o elitismo é uma característica do meio cultural, Aracy Amaral considera que “fora da postura de renovador consciente, a presença do produtor de imagens só parece poder ser justificável como ilustrador didático ou em atuação francamente panfletária – sem a preocupação de ser denominado “artista”⁷¹².

O aparente descompasso pode também ser identificado na comunicação de Beuttenmüller, ao apontar o que denomina “realidade da consciência” como uma mudança de ordem conceitual ocorrida na arte na década de 1970,

⁷¹¹ CRÍTICOS debatem situação da arte no Brasil. Op. cit.

⁷¹² CRÍTICOS favoráveis à renovação da linguagem. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 6 set. 1980.

supostamente presente na obra dos dois artistas por ele pesquisados, que teria suplantado a “consciência da realidade” até então vigente: “Tivemos os paisagistas, os cultores dos nus, os admiradores das naturezas mortas, os criadores de cenas de batalhas e os retratistas. E o resultado era, pois, o emergir da consciência da realidade”⁷¹³. Agora, para Beuttenmüller,

Os artistas pós-Duchamp, (ou pelo menos uma parcela) começaram a utilizar-se de idéias para pintar, ordenando conceitos sociológicos e ideológicos. Advindo daí uma produção que foge ao padrão *consciência da realidade* para atingir o seu reverso: a descoberta da *realidade* da sua própria *consciência*. [...] Hoje, cada artista é cada um; e os rótulos não são mais obrigatórios. [...] Parece-nos, pois, que com a ausência de escolas preocupadas apenas com a arte retiniana, essa que nasce apenas e tão somente nos olhos do fruidor e do artista, e cujo polo central são as sensações emotivas, a tendência da nova arte pós 68 e, portanto, dos anos 70, é a de seguir um caminho mais *racional e ideológico*. Será fatalmente uma arte mais engajada com o Ser⁷¹⁴.

Não se quer dizer aqui que tal tendência inexistisse na produção local, apenas que, claramente, o conjunto apresentado aos críticos no ciclo de exposições, mesmo entre os contemporâneos, consistia em trabalhos bastante conservadores, ordenados por escolas tradicionais da história da arte, sem contar que entre os artistas bem estabelecidos, reinava o arquétipo da chamada “arte retiniana”, a abstração informal. Prosseguindo com as comunicações, na apresentação de Esther Emílio Carlos, o trabalho de Hélio Oiticica, de acordo com matéria jornalística, foi exposto como “um exemplo dos mais autênticos das tentativas do artista em atuar sobre o meio”, como traço da “existência da preocupação do artista brasileiro da atualidade, em colaborar decisivamente para a modificação do nosso quadro humano e social”⁷¹⁵.

No último dia, com sessões nos períodos da manhã e tarde, além da redação do documento final pela comissão responsável e já sem a presença de muitos dos participantes, foram apresentadas as seguintes comunicações: “Produção plástica vista em museus e galerias de São Paulo (1969-1979)”, por Maria Vanêssa Rêgo de Barros Cavalcanti; “Introdução aos anos 70”, por Rafael Elia; “A crítica de arte nos anos 70”, por José Augusto Costa Avancini;

⁷¹³ BEUTTENMÜLLER, Alberto apud É IMPOSSÍVEL definir a arte brasileira. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 8 set. 1980.

⁷¹⁴ BEUTTENMÜLLER, Alberto. Consciência da realidade versus realidade da consciência. **Boletim Informativo do Museu Guido Viaro**. Curitiba, nº 4, 1980.

⁷¹⁵ CRÍTICOS favoráveis à renovação da linguagem. Op. cit.

“O problema da xerografia nos anos 70 em São Paulo: uma contribuição para o estudo do conceito dos multimídia no meio artístico brasileiro”, por Lisbeth Rebollo Gonçalves, todos pesquisadores integrados ao Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea (IDART) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo⁷¹⁶; “O espaço da arte na cidade: interação público/esculturas da Praça da Sé”, por Maria Olímpia de Mello Vassão; “A arte brasileira no contexto latino-americano”, por Marc Berkowitz; “Informação sobre assembleias gerais de críticos de arte em Zurich (1978) e em Barcelona (1979)”, por Mario Barata; e “Perspectivas para a arte brasileira”, por Matilde Mattos⁷¹⁷. Das duas mesas-redondas programadas, apenas uma foi realizada, “A Leitura da Crítica de Arte”, coordenada pelo prof. Mario Barata, com a participação de Frederico Morais, Marc Berkowitz, Mario Schenberg, Aracy Amaral, Lindolf Bell e Reynaldo Jardim, no dia 5.

FIGURA 77 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: AUDIÊNCIA



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

⁷¹⁶ PREFEITURA do Município de São Paulo. Ofício nº 102/80. São Paulo, 30 jun. 1980.

⁷¹⁷ ENCONTRO Nacional dos Críticos de Arte: Trabalhos apresentados. Datilografado, 1 fl.

FIGURA 78 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: OLNEY KRÜZE, MATILDE MATOS E HARRY LAUS



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 79 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: VOTAÇÃO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

Na última sessão plenária, o documento final, denominado “Declaração de Curitiba”, ao invés da “Carta” prevista, redigido por uma comissão formada pelos críticos Eduardo Rocha Virmond, Frederico Moraes e Geraldo de Andrade foi lido, debatido e aprovado por todos os membros do Encontro ainda presentes⁷¹⁸. Por enfeixar a problemática explorada pelos críticos ao longo dos três dias do Encontro, cito a íntegra da Declaração:

Os participantes do Encontro Nacional dos Críticos de Arte, reunidos e Curitiba, Estado do Paraná, entre 4 a 6 de setembro de 1980, por convocação da Fundação Cultural de Curitiba para debater questões atinentes à sua atividade e frente à situação do País, vêm proclamar e manifestar que, sem a existência de uma democracia plena, não é viável o exercício da crítica. Não há convivência possível entre bombas e crítica, uma vez que esta é o exercício da contestação no terreno das ideias. Por isso mesmo, manifestamos nosso repúdio aos atos de violência e terrorismo, e transmitimos a nossa solidariedade às vítimas e mártires dos recentes atentados – resquícios de intolerância que deverão ser imediatamente extirpados da vida do País.

No decurso dos debates em torno das relações entre a crítica, o artista, o mercado de arte e o poder público, tornou-se evidente que:

- I. Agora, mais do que nunca, o crítico deverá ficar atento à maneira pela qual vem sendo conduzida a política cultural do País, principalmente no que se refere às artes visuais, uma vez que nas suas decisões e planejamentos a classe nem sequer é consultada.
- II. É intolerável o confisco de obras de arte, sendo imprescindível que os órgãos de segurança devolvam aos artistas as obras apreendidas a qualquer título.
- III. São condenáveis as manipulações do mercado de arte que, extrapolando as suas funções específicas, influem órgãos governamentais na aquisição de obras de arte. Os críticos, como profissionais, e os museus, enquanto instituições culturais, não podem ser caudatários do mercado de arte.
- IV. A criatividade manifestada na arte das diferentes regiões do País exigirá, cada vez mais, do crítico de arte o reconhecimento e a avaliação dessa contribuição, além dos eixos tradicionais da cultura brasileira.
- V. Somente em clima de livre discussão, tem a crítica possibilidade de atuação, e escala que corresponda à responsabilidade ética de suas funções, sem cujo exercício as especulações teórico-culturais não poderão obter o empenho correspondente ao interesse do povo e o aperfeiçoamento de sua cultura⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Entre os cossignatários, encontramos o nome do crítico Ivo Mesquita, então formado em Jornalismo (1972) e em História da Arte (1975) pela USP, mas que não figura entre os convidados para o Encontro.

⁷¹⁹ ENCONTRO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE. **Declaração de Curitiba**. FCC, Curitiba, 1980. 3 p. Volume encadernado: 1980: Encontro Nacional dos Críticos de Arte: impressos, fotos, trabalhos, divulgação. Vol. 2/3. Disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

FIGURA 80 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: A DECLARAÇÃO DE CURITIBA

DECLARAÇÃO DE CURITIBA

Os participantes do Encontro Nacional de Críticos de Arte , reunidos em Curitiba, Estado do Paraná, entre 04 a 06 de setembro de 1980, por convocação da Fundação Cultural de Curitiba para debater questões atinentes à sua atividade e frente à situação do País , vêm proclamar e manifestar que, sem a existência de uma democracia plena , não é viável o exercício da crítica. Não há convivência possível entre bombas e crítica, uma vez que esta é o exercício da contestação no terreno das idéias. Por isso mesmo, manifestamos nosso repúdio aos atos de violência e terrorismo, e transmitimos a nossa solidariedade à vítimas e mártires dos recentes atentados - resquícios de intolerância que deverão ser imediatamente extirpados da vida do País.

No decurso dos debates em torno das relações entre a crítica, o artista, o mercado de arte e o poder público, tornou-se evidente que:

I - Agora, mais do que nunca, o crítico deverá ficar atento à maneira pela qual vem sendo conduzida a política cultural do País, principalmente no que se refere às artes visuais, uma vez que nas suas decisões e planejamentos a classe nem sequer é consultada.

II - É intolerável o confisco de obras de arte, sendo imprescindível que os órgãos de segurança devolvam aos artistas as obras apreendidas a qualquer título.

III - São condenáveis as manipulações do mercado de arte que, extrapolando as suas funções específicas, influem órgãos governamentais na aquisição de obras de arte. Os críticos, como profissionais, e os museus, enquanto instituições culturais, não podem ser caudatários do mercado de arte.

IV - A criatividade manifestada na arte das diferentes regiões do País exigirá, cada vez mais, do crítico de arte o reconhecimento e a avaliação dessa contribuição, além dos eixos tradicionais da cultura brasileira.

V - Somente em clima de livre discussão, tem a crítica possibilidade de atuação, em escala que corresponda à responsabilidade ética de suas funções, sem cujo exercício as especulações teórico-culturais não poderão obter o empenho correspondente ao interesse do povo e o aperfeiçoamento de sua cultura.

FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 81 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: COSSIGNATÁRIOS DA DECLARAÇÃO DE CURITIBA

Alberto Delfino - *Alberto Delfino*
 Ary Aronson - *Ary Aronson*
 Francisco R. It - *Francisco R. It*
Emílio
Guarini
João
Mendonça
Dany
Frederico Moraes - FREDERICO MORAES
Marc Berkowitz - MARC BERKOWITZ
Walter
Liane
Acute de Vercia
Isht
Ivo Mesquita
July
 Curitiba 6/9 1980
Arthur Emilio Carls
Sofonias - *Isabel GONÇALVES*
Ivo
Adelice

FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

FIGURA 82 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: COSSIGNATÁRIOS DA DECLARAÇÃO DE CURITIBA

Sei al do Edson usho
Milella Mi.
Márcio Jampai
Aldo da padela
Aldo da padela (Almer C. Barbosa)
Maria Olimpia de melles Vassao MARIA OLIMPIA VASSAO
Lindolf Bell
Lindolf Bell (Almer C. Barbosa)
Lindolf Bell (VILENTE JORR MENDES)

FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão.

Quadro 3: O saldo do Encontro

Neste ponto, é preciso recompor os fios das diversas meadas. O Encontro tinha um objetivo muito claro para seus idealizadores: a divulgação da “arte paranaense” e de seus artistas para um público especializado, formado por críticos de arte de diversas regiões brasileiras. Como resultado imediato, uma nota no jornal *Diário do Paraná* afirmava que o ENCA “acabou revelando para os homens e mulheres que fazem opinião na área das artes plásticas, a qualidade excepcional dos trabalhos ingênuos de Pilarski” – participante da mostra de artistas ínsitos. Ainda de acordo com a nota, Marc Berkowitz e Esther Emílio Carlos manifestaram a intenção de promover exposições individuais do artista ponta-grossense no Rio de Janeiro e em São Paulo⁷²⁰.

Retrospectivamente, Jair Mendes avalia o resultado obtido como “bom”, mas credita o saldo inegavelmente insuficiente em relação às expectativas a um suposto “temperamento tipicamente curitibano”. No entendimento de Mendes, como regra geral, ainda vigente na atualidade, os curitibanos sofreriam de um misto entre o acanhamento e a acomodação que os manteria “presos” à cidade:

[...] a minha intenção realmente nessa época, de fazer essa exposição com os artistas daqui, foi que os nossos artistas fizessem contato com os críticos do Brasil inteiro. Quer dizer, vieram, ficaram aqui uma semana. [Fizeram] reuniões lá no Cine São João⁷²¹ [...]. Almoço, jantar, festa, todo mundo à vontade. E os críticos querendo ir aos ateliês dos artistas para ver as obras e os caras não os convidavam. Sabe lá o que é isso? Mas teve bom resultado, lógico que teve. Foi bom, aí eles começaram a falar lá da gente [...] Alguns saíram... Mas o curitibano não é de sair de Curitiba. Este que é o problema. Nós somos muito apegados, enraizados, amarrados aqui em Curitiba, sabe? Quem é que nós temos aqui que tem prestígio lá fora?

⁷²⁰ COSTA, Cláudio Manoel. *Diário do Paraná*. Curitiba, 24 set. 1980.

⁷²¹ “Situado na Rua Desembargador Westphalen, o Cine São João foi construído em associação entre a empresa Cinematográfica David Carneiro e herdeiros da família Bettega, donos do comércio daquela região. Foi inaugurado em setembro de 1960, com o filme *Around the World in Eighty Days* (A Volta ao Mundo em 80 Dias), de Michael Anderson. Posteriormente, a programação começou a decair, e em 1987 foi feita uma tentativa de melhorar a programação do cinema, apresentando filmes mais cultos, tais como *Anjos do Arrabalde: As Professoras*, de Carlos Reichenbach. Na época em que o centro de Curitiba mantinha o charme e a elegância, o Cine São João conservava o prestígio. Segundo o proprietário, foi quando a região perdeu essas características que veio o período de decadência. Como tem mais de 40 anos, o São João começou como um cinema de linha da região central, mas a deterioração do centro levou o cinema a mudar de linha e a sala de mil poltronas passou a ser considerada pelos apreciadores como o palácio do cinema pornô. Mesmo assim, a frequência foi caindo, e em 2006, fechou. Atualmente, o Cine São João foi transformado em uma igreja evangélica.” Disponível em: <<http://www.cinema.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1144>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

Juarez Machado, que tem o estilo dele. [Carlos Eduardo] Zimmermann, um pouco [...] Mas não tem outro. Ficou nisto. O pessoal gosta de ficar aqui acomodado. Inclusive eu⁷²².

Não deixa de ser curioso que o conteúdo dos debates propostos pelos críticos durante o Encontro não tenha ensejado nenhuma análise – ou autoanálise – pública da produção local e, sobretudo, do evidente conservadorismo presente na seleção oficial.

A pequena participação do público curitibano, incluindo-se aí os próprios integrantes do meio artístico, como é possível notar através dos registros fotográficos de algumas sessões, foi também alvo de comentários por parte dos membros do Encontro. Reynaldo Jardim desferiu “violenta crítica”, mostrando-se “definitivamente preocupado com a situação de apatia em torno das grandes personalidades que nos visitam”, apontando como exemplo o crítico e físico Mario Schenberg, capaz de, sozinho, “ocupar uma culta e ávida plateia”. Para Harry Laus, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Joinville,

Os resultados que se esperavam, com maior entendimento entre críticos e artistas, inclusive com maior entendimento dos radicados no Sul sobre os problemas e os caminhos da arte contemporânea, a partir de discussão de uma gama elevada de assuntos, com a apresentação de aprimorados diagnósticos, infelizmente não aconteceram.

“É de se lamentar”, falava ele, “que os debates não sejam desenvolvidos em escala mais popular, pois o custo de uma reunião como esta não deveria permitir que as conversas tivessem um aproveitamento tão restrito. Espero pelo menos que na divulgação da Carta de Curitiba, seja efetuado um ato público mais acessível”, concluiu⁷²³.

A aparente seriedade com a qual os críticos encaminharam suas atividades não foi suficiente, contudo, para demover o colunista Jorge Carlos Sade de seu comentário cáustico derradeiro:

Convescote dos Críticos (e suas críticas) de Arte acabou: vieram os festeiros, os sérios não tomaram conhecimento... o que sobrou de todo o blá-blá-blá?... Nada além das consequências de gastanças inúteis, que não somam nem contribuem, pelo contrário... Os artistas (não os arteiros) continuaram no seu trabalho, as galerias e o mercado continuaram na rotina de arrecadação (que ajudam a financiar desperdícios) e o povo, o público, continuou no seu dia-a-dia, nem tomou conhecimento, outros problemas (as

⁷²² MENDES, Vicente Jair. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 17 jul. 2015.

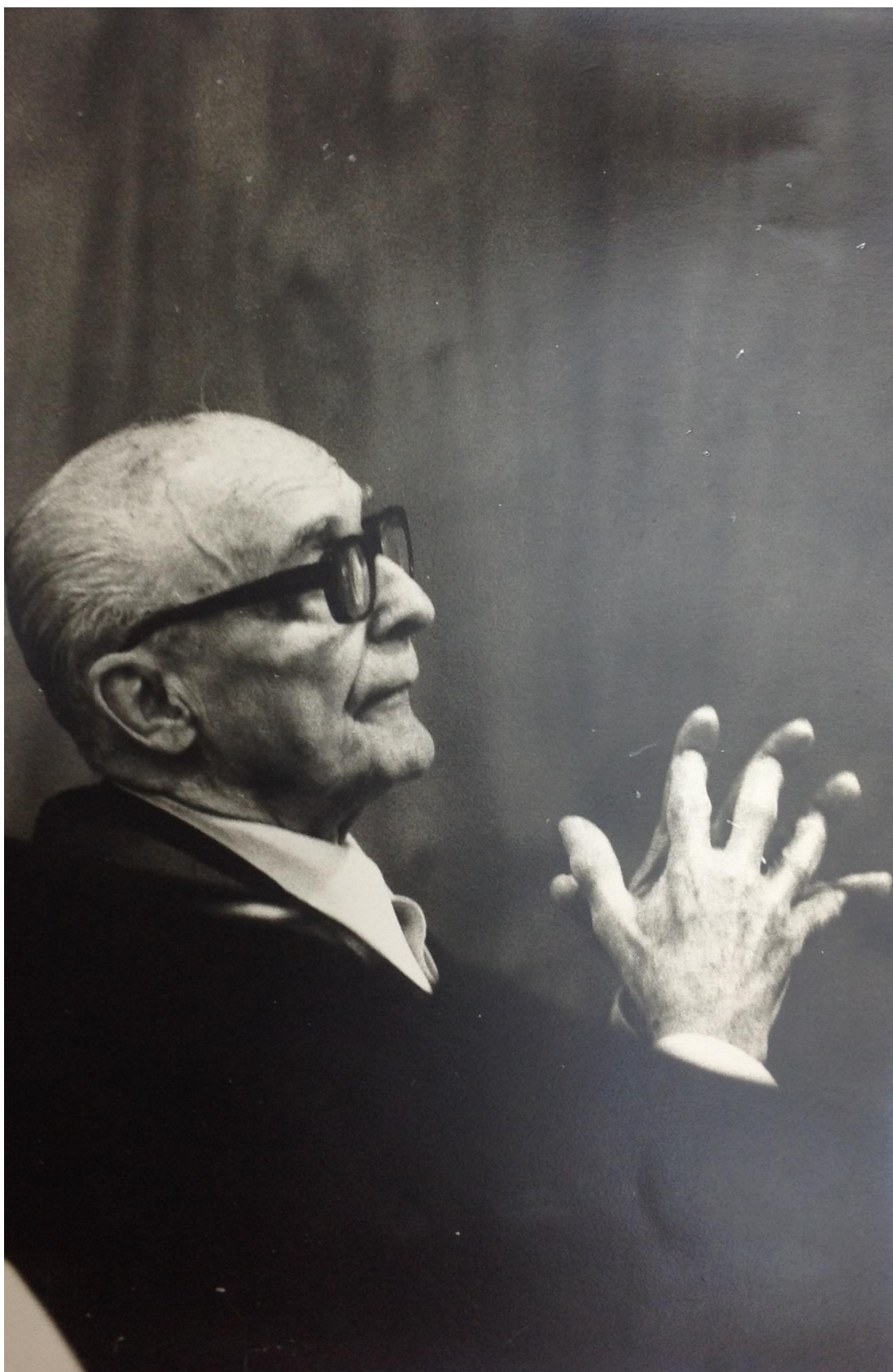
⁷²³ PÚBLICO tem pouca participação. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 6 set. 1980.

gastanças públicas apesar da inflação, o comer, o morar, o vestir, o sobreviver)...⁷²⁴

A despeito da deliberada má vontade para com o evento, Sade aponta, à sua maneira, o caráter episódico de uma iniciativa como o Encontro Nacional de Críticos de Arte. Passados os três dias de modesta agitação, com alcance bastante restrito, como vimos, o ENCA parece não ter deitado raízes no solo que o abrigou. Crivado de vontades diversas, sua marca é a inadequação: Jaime Lerner tenta reeditar a política de animação do início da década, evocando o componente de grande potencial alienante já utilizado, a criatividade, Jair Mendes evoca uma “tradição” da arte paranaense e aspira a “descoberta” dos acabrunhados artistas locais pelos críticos de todo o Brasil, enquanto estes últimos, ou parte deles, vislumbrando os primeiros sinais luminosos do contexto de abertura política, se lançam em proposições mais incisivas, exigem medidas de ordem prática, põem em alvo a censura, tudo em nome da arte mais avançada e da “renovação da linguagem”. A fratura do tecido que se pretendia coeso é evidente e o projeto de hegemonia cultural pacificadora de Lerner que, num “ato de criatividade” em meados da década já havia mostrado seus limites, dá, agora, claros sinais de seu colapso.

⁷²⁴ SADE, Jorge Carlos. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 12 set. 1980. Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode.

FIGURA 83 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 84 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO E ENNIO MARQUES FERREIRA



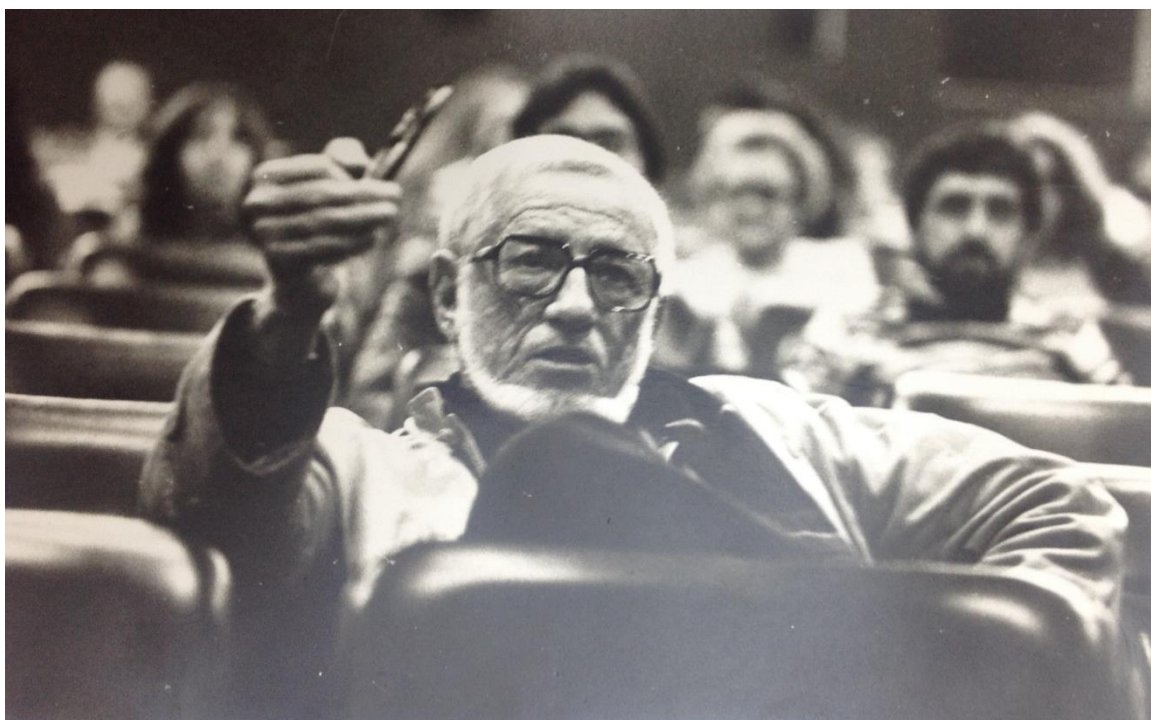
FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 85 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: QUIRINO CAMPOFIORITO, ENNIO MARQUES FERREIRA, OLNEY KRÜZE E ARACY AMARAL



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 86 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARC BERKOWITZ



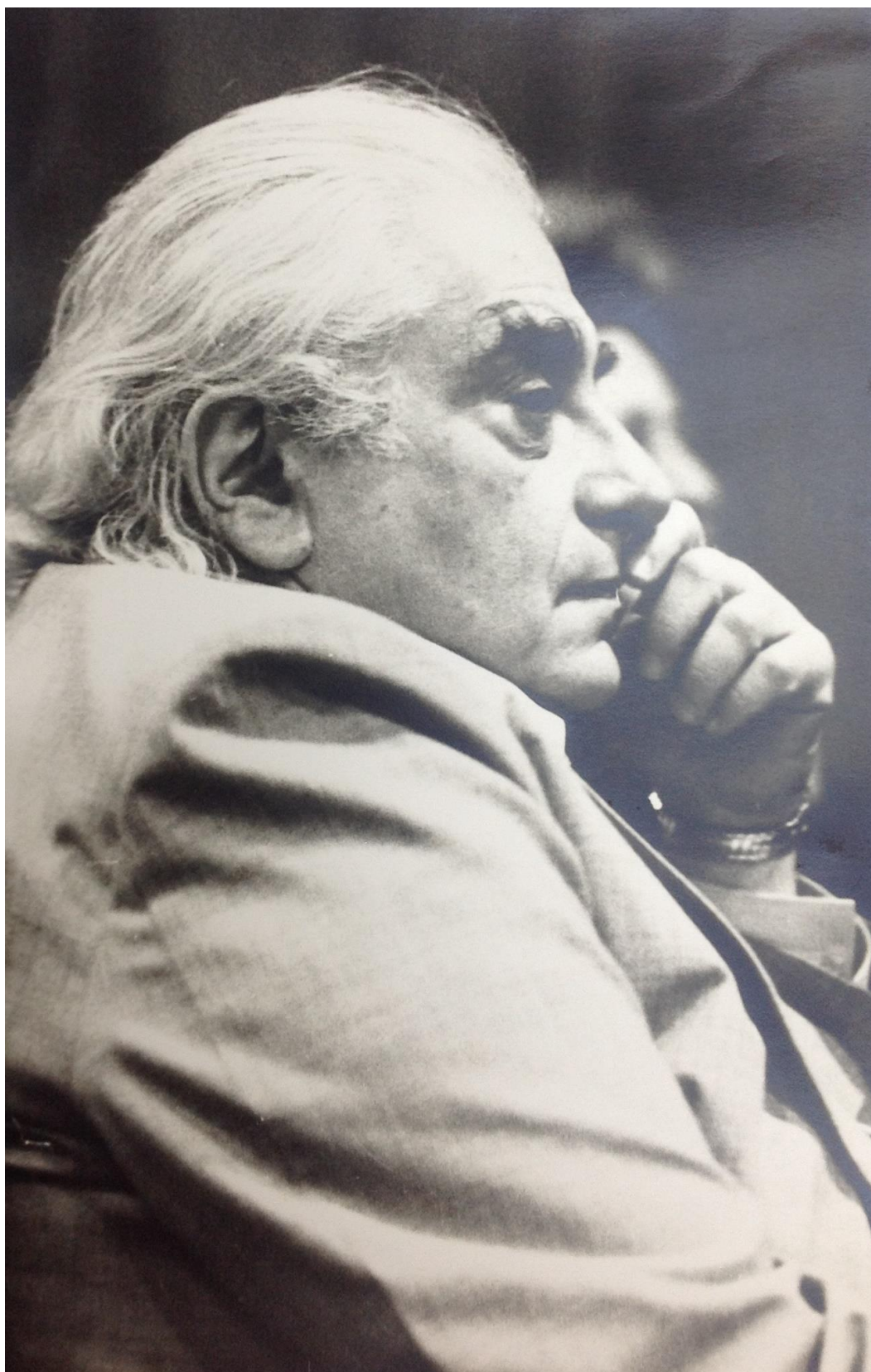
FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 87 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: LISBETH REBOLLO GONÇALVES



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 88 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARIO SCHENBERG



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 89 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 90 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: HARRY LAUS CONVERSA COM GERALDO EDSON DE ANDRADE, EDUARDO ROCHA VIRMOND, ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA E FREDERICO MORAIS



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 91 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: ALBERTO BEUTTENMÜLLER E DOMINIQUE BAECHLER



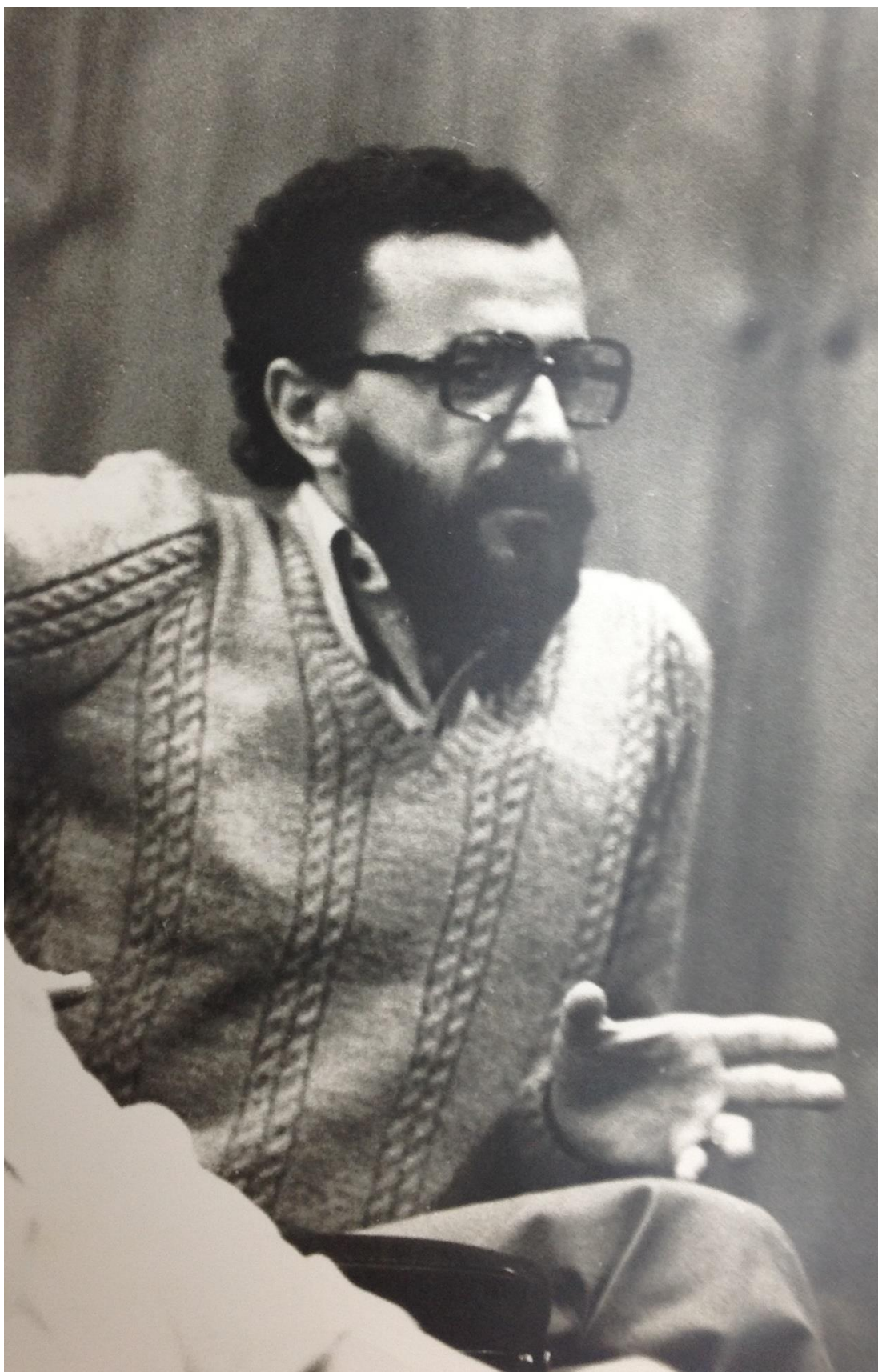
FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 92 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: MARIA VANÊSSA RÊGO DE BARROS CAVALCANTI



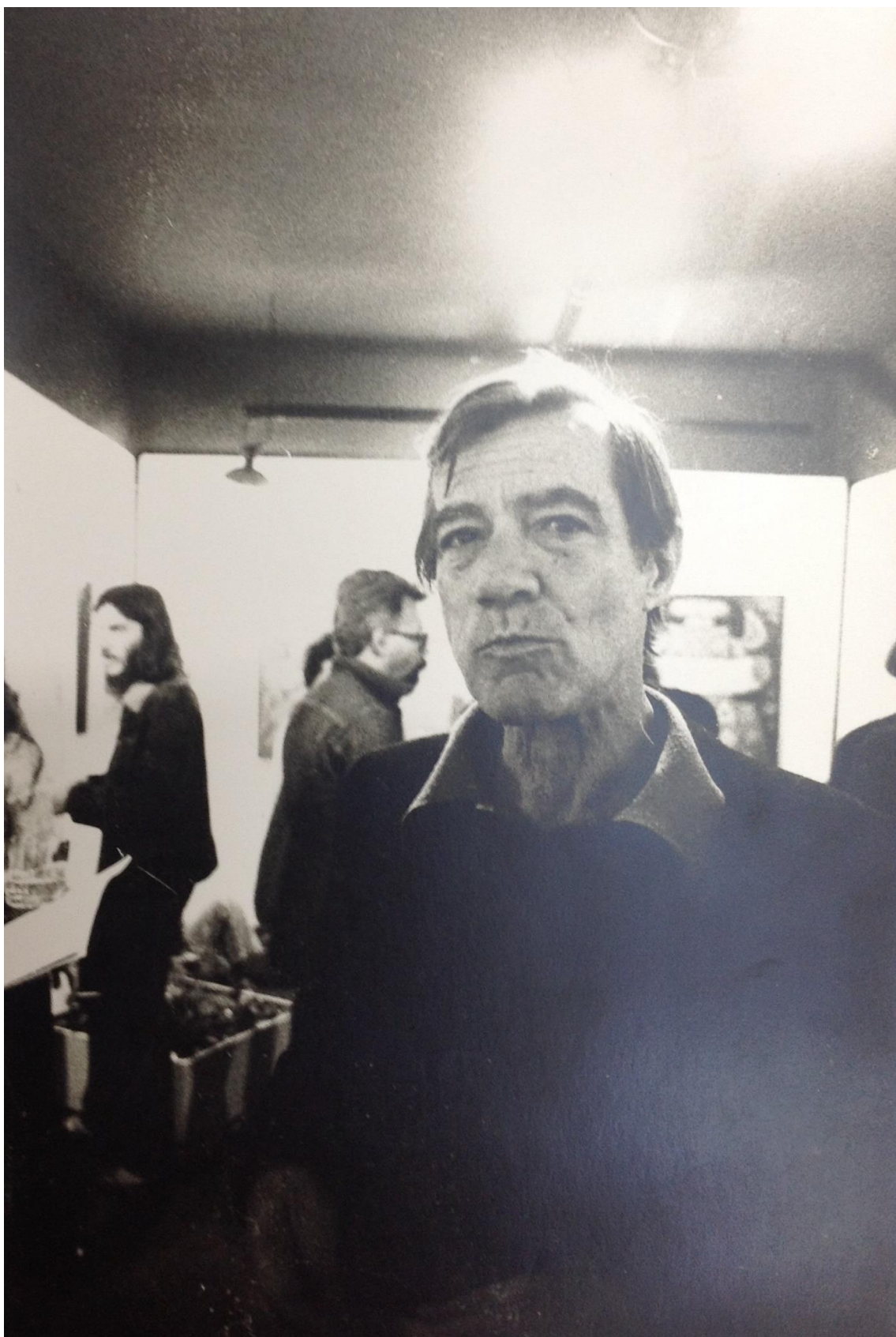
FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 93 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: ELMER CORRÊA BARBOSA



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 94 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: HARRY LAUS



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 95 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: IVO VELLAME E ADALICE ARAÚJO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 96 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: JAIR MENDES E LUIZA PICCOLI



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 97 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – EM PRIMEIRO PLANO: JAIR MENDES E QUIRINO CAMPOFIORITO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 98 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 99 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – FREDRICO MORAIS, LINDOLF BELL E LISBETH REBOLLO GONÇALVES



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 100 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – PRAÇA GENEROSO MARQUES



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

FIGURA 101 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – ALBERTO BEUTTENMÜLLER E ELMER CORRÊA BARBOSA NO MUSEU PARANAENSE (ANTIGO PAÇO MUNICIPAL)



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

**FIGURA 102 – ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE: PASSEIO TURÍSTICO – FREDERICO
MORAIS E FRANCISCO BITTENCOURT NO MUSEU PARANAENSE (ANTIGO PAÇO MUNICIPAL)**



FONTE: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, Solar do Barão. Fotografia: Alcides Munhoz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, uma constatação: a política cultural lernista efetivamente vingou. Não é a toa que, passados mais de quarenta anos da primeira gestão de Jaime Lerner como prefeito, continuamos nos debruçando sobre o que foi ali, naquele momento, realizado. Se ainda falamos em mitos, atestamos a permanência vitoriosa de certa imagem da cidade gerada e cultivada a partir daquele momento. Também não é por acaso que no pleito municipal de 2016, quatro dos oito candidatos a prefeito de Curitiba se identificavam de algum modo com o “lernismo”, o que colocou, novamente, o termo em evidência, ainda que sob a acepção mais enganosa, como mera identificação política com aquele que lhe deu origem. Tínhamos lernistas por direito de herança, por aliança, lernistas de fato e por mera imitação. Foram esses os quatro candidatos mais votados e aquele que se agarrou mais fortemente à imagem daquele tempo passado, fazendo questão de se identificar como engenheiro-urbanista, sagrou-se vitorioso entre os demais. E o herdeiro foi coroado pelos votos da população, mesmo diante dos protestos do patriarca, que não o reconhecia mais na linhagem sucessória, como um dia já o fez. Racionalidade posta de lado, talvez, tenha vencido não a memória, mas a nostalgia.

Em 1974, o Ministério do Interior encomendou ao Instituto Universitário de Pesquisas do Estado do Rio de Janeiro, o IUPERJ, um estudo de caso que investigasse como a proposta urbanística de Curitiba pôde ser implantada com êxito, no entendimento do próprio Ministério, em face da “elevada taxa de fracasso de planos urbanísticos no Brasil”, a despeito do considerável volume de recursos destinados para esse fim⁷²⁵. Em sua conclusão, os pesquisadores do IUPERJ apontam a relevância da política de planejamento, em detrimento da técnica, contrariando a própria autorrepresentação local:

[...] o que deu notoriedade ao experimento curitibano de planejamento foi a implantação de soluções tais como o sistema de ônibus expresso, o sistema de circulação, as áreas verdes e o equipamento e a estrutura de animação

⁷²⁵ IUPERJ/MINTER. Dimensões do planejamento urbano: o caso de Curitiba. Rio de Janeiro, 1975 apud OLIVEIRA, Dennison. Op. cit., 2000, p. 11.

(pouca atenção despertaram as soluções de uso do solo urbano, o sistema educacional e habitacional). E a ênfase foi sempre colocada na dimensão técnica destas soluções. Esta dimensão é, entretanto, o que há de menos original no experimento e de menor relevância na explicação de seu sucesso. É razoável supor que outros centros urbanos maiores e mais desenvolvidos possuem capacitação técnica para elaborar as mesmas soluções ou soluções mais adequadas aos seus problemas. Nem mesmo são originais as próprias soluções curitibanas. O que há de notável no “caso de Curitiba” é que tais soluções puderam ser implementadas enquanto propostas idênticas, ou equivalentes, têm abortado em outros centros urbanos. Em resumo, a originalidade do experimento curitibano está em sua dimensão político-institucional. Não é a técnica do planejamento, mas a política do planejamento o fator mais relevante⁷²⁶.

Nessa passagem, o foco da análise recai sobre a dimensão político-institucional, ou seja, o papel fundamental desempenhado pela agência central de planejamento, o IPPUC, na coordenação das diversas instâncias, tanto públicas quanto privadas, igualmente empenhadas na consecução do projeto de reforma urbana. É neste espectro mais alargado que se situa a constituição de uma política cultural para a cidade de Curitiba. Em certa medida, o sucesso do plano é também o sucesso de sua política cultural. Contudo, em virtude da especificidade do objeto de pesquisa desta tese, podemos elaborar as considerações sobre a política cultural empreendida em dois níveis: primeiro, no âmbito mais alargado do sentido de cultura, assim como vislumbravam a questão os planejadores urbanos de Curitiba e, segundo, no âmbito estrito das artes visuais.

No primeiro nível, a política cultural encampada cumpre papel preponderante no projeto reformador e, nesse aspecto, é possível afirmar que tenha sido exitosa. *Grosso modo*, esse projeto visava à criação de uma “estrutura de animação” que servisse tanto aos habitantes da cidade quanto aos turistas: um setor histórico que fixasse determinada “memória” da cidade e pontos de encontro para a população, que incluíam parques, ruas e centros culturais e de convivência, nos quais fossem oferecidas atividades de entretenimento e lazer cultural. Bem sabiam os arquitetos e urbanistas do IPPUC, forjados nos embates da crítica humanista ao modernismo, que para vencer o esvaziamento e a despersonalização, o espaço público precisava ser “repovoado”. Como observaram os pesquisadores do IUPERJ, até este ponto,

⁷²⁶ IUPERJ/MINTER apud *ibid.*, p. 32-33.

trata-se de uma mera solução técnica diante da crítica ao projeto modernista. Contudo, é a forma que o prefeito Jaime Lerner dá a essa solução a partir de sua primeira gestão, como uma efetiva política de cultura para a cidade que merece atenção.

Quando assume a prefeitura, a versão de Lerner para o problema colocado pelo chamado “urbanismo humanista” seria manter a cidade de Curitiba, em seus próprios termos, *entre a metrópole e a vila*: algo como encontrar um suposto ponto ideal entre aquilo que se queria ser e o que já se foi. Curitiba, naquele momento, estava longe da “pequena Montparnasse” de De Bona: a cidade havia crescido e seus problemas se multiplicado junto com as favelas nas periferias e a degradação da área central, como o denuncia de modo militante o jovem Sylvio Back. Tampouco dava ares de grande cidade. Um achincalhe que se tornaria clássico é atribuído ao escritor e humorista Millôr Fernandes, que teria dito algo como: “Não se sabe o significado da palavra Curitiba. O que se sabe é que ‘ritiba’ significa ‘do mundo’”⁷²⁷. Jaime Lerner conta que Rita Lee, em turnê na cidade, em 1973, com o show “Tutti-Frutti”⁷²⁸, proferiu sua versão do aforismo em pleno palco do Teatro do Paiol: “‘ritiba’ quer dizer ‘do mundo’ e o resto permanece o mesmo...”, desferiu a roqueira diante do público curitibano⁷²⁹. Era esse estado de coisas que se pretendia transformar.

O que poderia facilmente se constituir num amontoado frouxo de eventos isolados ganha uma amarra potente quando Lerner, ele próprio oriundo de uma família de imigrantes judeus poloneses, recorre a aspectos étnicos da formação da população habitante de Curitiba para modelar essa política. Obviamente, o prefeito e sua equipe não criaram as tradições e a história de imigração que caracterizam a cidade, mas encarnaram tremendo esforço em positivar costumes e tradições que se encontravam dispersos pela

⁷²⁷ FERNANDES, José Carlos. Pérola desse planalto, toda faceira e bonita... **Gazeta do Povo**, 29 mar. 2013. Na biografia de Paulo Leminski, Toninho Vaz reforça a versão de Fernandes, atribuindo também a Millôr Fernandes sua autoria. Cf. VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: O bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁷²⁸ Os shows do álbum Tutti-Frutti, que não chegou a ser produzido, aconteceram entre os dias 27 e 30 de setembro de 1973, no Teatro do Paiol.

⁷²⁹ LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira**. Curitiba, 21 mai. 2015.

cidade, encerrados em seus enclaves de origem. Notadamente, uma celebração dos valores dos imigrantes alemães, poloneses e italianos, sobretudo, que ascenderam às classes médias e ganharam espaço, naquele momento, entre as elites dirigentes.

Contudo, apenas celebrar tais valores não seria suficiente para escapar do círculo do provincianismo, do constrangimento em se assumir curitibano que os gestores afirmavam vigorar. Seria preciso um lustro de modernidade e cosmopolitismo e, por vezes, erudição. Quando se consolida o órgão municipal encarregado de conduzir a política cultural da cidade, a Fundação Cultural de Curitiba, soma-se à política de animação encampada nos dois primeiros anos da gestão, um conjunto de ações de caráter educativo para fixar determinada memória da cidade, como a constituição de arquivos, acervos e memoriais de caráter histórico e étnico. Assim, o novo curitibano deve aprender a andar no leito da rua destinada ao comércio de bens e serviços e fechada ao tráfego de veículos, a apreciar certa memória histórica da cidade – que, como também lhe ensina o poder público, é a sua própria –, a frequentar shows musicais, teatrais e exposições, a apreciar música barroca e renascentista com a *Camerata Antiqua*, a frequentar feiras e parques no final de semana.

O grande fenômeno em operação neste ponto é o que Raymond Williams aponta como um potente instrumento a serviço dos processos hegemônicos, sempre entendidos como complexos ativos: a ideia de “tradição”. Para Williams, “a tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso”⁷³⁰. E a observação fundamental é que a tradição é sempre *seletiva*, o que lança luzes não apenas sobre o recorte selecionado, mas fundamentalmente, sobre as instituições e formações que têm influência decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura.

O que temos que ver não é apenas “uma tradição”, mas uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e

⁷³⁰ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979, p. 118.

de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural⁷³¹.

Nesse sentido, é importante reforçar que esse recurso à tradição está no espectro de uma política de animação cultural constituída, por sua vez, de um conjunto de caracteres muito próprios, como exposto no primeiro capítulo: o seu lugar em meio às políticas culturais é o da adaptação e da integração, da recreação e do lazer, do desenvolvimento cultural e da regulação social. É interessante notar como Lerner extrai o máximo dessas capacidades ao construir um forte liame com a tradição. Considerando sua pretensão em produzir “pertencimento” através da identificação, ao invés da “participação”, por sua efetividade, temos o claro desenho de uma estratégia disciplinar que visa ao consenso em oposição à reivindicação. O espaço público da versão lernista não é, definitivamente, o espaço político de disputas, o lugar privilegiado dos embates. A política aqui empreendida opera uma inversão fundamental entre as instâncias simbólicas do público e do privado: o espaço público que inventa é o lugar do “aconchego” e assim, o espaço que define a *polis*, por excelência, se transforma, nos termos da comunicação institucional produzida pela prefeitura, em sua “sala de estar”.

O consenso, no entanto, é sempre uma questão de recorte. Em nome de quem se fala em assentimento? Qual é o real alcance dessa política cultural em relação à metrópole e seus 700 mil habitantes? Quem ganha pertencimento, afinal? Talvez não seja uma impropriedade dizer que essa política cultural que se inicia com o setor histórico, um teatro, uma orquestra, uma rua pedestrianizada, um centro de convivência, dois parques e duas feiras tivesse em seu horizonte apenas a vila e, não, a metrópole. Ao fim das três gestões arenistas, contudo, o número de unidades criadas não deixa de ser espantoso, ainda que algumas não tenham tido vida longa ou logrado algum vigor.

O lernismo constrói, efetivamente, uma massiva “estrutura de animação”: Teatro do Paiol [27 dez. 1971]; Torre de Informações da Rua XV de Novembro [31 ago. 1973]; Bondinho da Rua das Flores [27 out. 1973];

⁷³¹ Ibid.

Biblioteca Augusto Stresser, no Teatro do Paiol [29 mar. 1973]; Centro de Criatividade [26 nov. 1973]; Casa Romário Martins [14 dez. 1973]; Biblioteca no Parque da Barreirinha [16 fev. 1974]; Caminhão-Teatro [8 mar. 1974]; Camerata Antiqua de Curitiba [24 mar. 1974]; Museu Guido Viaro [19 mar. 1975]; Cinemateca de Curitiba [23 abr. 1975]; Biblioteca do Centro de Criatividade [set. 1975]; Teatro Universitário de Curitiba [29 set. 1976]; Circo da Cidade [10 out. 1976]; Serviço de Informações Culturais e Turísticas – Seitur [desde 1973 na Casa Romário Martins; 29 set. 1976, na Galeria Júlio Moreira]; Ateliê de Conservação e Restauração do Museu Guido Viaro [1º abr. 1977]; Trenzinho/Estação Maria Fumaça/Teatro da Maria no Parque Barigui [29 mar. 1978]; Teatro do Piá na Sede da FCC [3 dez. 1978]; Biblioteca Alceu Chichorro no Museu Guido Viaro [mar. 1979]; Biblioteca Miguel de Cervantes, na Praça da Espanha [26 jul. 1979]; Clube de Xadrez Erbo Stenzel, no Museu Guido Viaro [set. 1979]; novo Teatro de Bolso da Praça Ruy Barbosa, criado e mantido por artistas locais entre 1957 e 1975 [30 mar. 1980]; Biblioteca Nair de Macedo, no Guabirotuba [10 out. 1980]; Casa da Gravura [nov. 1980], Loja da Gravura [1981?], Casa da Música e Setor de Conservação e Restauração [1981], Museu do Cartaz [7 jul. 1981], Sala SCABI, Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê [dez. 1983], todos no Solar do Barão; Casa do Artesanato [16 nov. 1980]; Orquestra Harmônicas de Curitiba, com 25 elementos [1980]; Memorial da Imigração Polonesa, o “Bosque do Papa” [13 dez. 1980]; Conjunto Renascentista de Curitiba, com 16 elementos [mai. 1981]; Mini Orquestra Spacial, formada por 20 crianças [25 mar. 1981]; Casa da Memória [12 mai. 1981]; Museu de Arte Sacra, anexo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas [12 mai. 1981]; Cine Groff, na Rua XV de Novembro [10 ago. 1981]; Feira do Poeta [1º dez. 1981]; Livraria Dario Vellozo, na Sede da FCC [26 mar. 1982]; Banda Lyra Curitibana [1982]; Biblioteca Franco Giglio, no Bigorrilho [12 out. 1982]; Gibiteca de Curitiba [15 out. 1982, Galeria Schaffer; 1983, Solar do Barão]; e Coral de Curitiba [1983]

⁷³². Dois eventos que ganhariam vulto ao longo do tempo foram também criados nesse período: A Mostra da Gravura Cidade de Curitiba [23 nov. 1978], cuja última edição ocorreu no ano 2000, e a Oficina de Música de Curitiba [jan.

⁷³² BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Op. cit., 1996, p. 9-84.

1983], evento anual sob constante ameaça de extinção nos últimos anos que se estende aos dias atuais.

No segundo nível, o campo específico das artes visuais, será preciso tecer mais algumas considerações. Originalmente, as artes visuais estão submetidas ao mesmo princípio de animação cultural e, portanto, diretamente associadas à noção de “lazer cultural” como pensada pelo IPPUC. A grande questão para nosso objeto particular de pesquisa seria compreender como esse princípio da política cultural lernista, a animação cultural se relaciona com o campo das artes visuais e seus atores particulares. De saída, é preciso enfatizar que não há uma área ou programa próprios para as artes visuais: as atividades a ela relacionadas se enquadram, assim como as demais linguagens artísticas, à noção guarda-chuva de “desenvolvimento da criatividade”. Isso não há de causar espanto, haja vista que as fronteiras entre as nascentes atividades da publicidade e do design na cidade se encontravam borradas com as artes, com a charge, com a ilustração.

Para os jovens estudantes ou egressos da conservadora Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o público que logo aflui para o Centro de Criatividade de Curitiba, símbolo máximo dessa política no que tange às artes visuais, o surgimento de um espaço como aquele soava como um sopro de libertação, um potencial espaço para o “livre exercício da imaginação criadora”, para usarmos o jargão famoso do crítico carioca Mário Pedrosa. Para os artistas em trajetória já avançada, cujas carreiras se encontravam em estágio estabelecido, até mesmo ocupando postos na administração pública, o apelo à criatividade era mais do que insuficiente para atender suas demandas: ateliês especializados, salões de arte, crítica, premiações, exposições. Para esses últimos, interessava o pacote profissional completo. A “livre criação” era uma espécie de licença concedida para que todo e qualquer um pudesse se expressar, decorar sua casa, passar o tempo ou fazer o tempo passar. Não causa espanto que o mesmo Jair Mendes que rechaça violentamente a proposta artística da qual um porco toma parte enseja, no ano seguinte, as condições de um espaço destinado, supostamente, para a livre criação.

O cerne de toda a problemática em relação à arte, contudo, não reside no apelo ao conceito de criatividade, pura e simplesmente, já que ele comporta empregos que variam da alienação à reflexividade, mas, sim, em sua associação com a política de animação e com os objetivos nela implícitos. Se essa política visa à adequação e ao consenso, a arte produzida nesse contexto precisa ser acessível e palatável, como a valsinha didática que apresenta Curitiba como “uma cidade sem portas, para guardar seu coração”. Qualquer distúrbio pode colocar em risco o equilíbrio daquele edifício social continuamente pacificado. É prudente não desconsiderar o forte acento conservador da classe média que, ao mesmo tempo em que assimila prontamente seu novo status de habitante da “cidade modelo”, se insurge contra um mero painel entalhado, de feitio igualmente conservador, que expõe a nudez de uma imagem de Cristo numa cena bíblica da criação.

Nesse sentido, o “caso do pintinho” fura o cerco da pacificação e expõe a fratura que subjaz ao frágil amálgama social, mesmo que de maneira fugaz, como um lampejo imediatamente varrido para o esquecimento. O episódio não é a regra, mas a exceção. A noção alienante de criatividade com a qual o poder público opera para conduzir sua política entra em choque com seu emprego crítico, produzido pela crueza e pela violência literais. Neste caso, nos termos do materialismo histórico de Williams, é o elemento cultural “emergente” – portador de “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação [...] continuamente criados”⁷³³ – que, ao se chocar contra os limites sutilmente estabelecidos pelos processos hegemônicos, revela o caráter da dominação. Sua qualidade, portanto, não reside numa qualquer pretensão de se exibir como arte e é bem provável que nunca tenha sido essa a intenção. O fato é que a provocação libertária – contra o mestre, contra o poder público – resultou em choque, interdições, represália, apagamento e silêncio, para todos os lados.

A lógica da animação é suspensa no período de ausência de Lerner, durante o interregno provocado pela gestão de Saul Raiz. O novo prefeito, cujo estilo e temperamento parecem ser bastante distintos do de Lerner, se mantém

⁷³³ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979, p. 126.

distante da política de cultura e delega, efetivamente, o comando da FCC para um administrador cultural com larga experiência: Ennio Marques Ferreira. A gestão de Ennio Marques corresponde ao período de maior afastamento das artes visuais em relação à política de animação iniciada por Jaime Lerner. Pertencente a um grupo politicamente ativo na condução dos assuntos da cultura na cidade desde os anos 1950, a política representada por Ennio se volta, sobretudo, para os anseios de uma classe artística dominante e para a continuidade das ambições que nutria ao longo dos anos, dentro e fora da administração pública. É assim que a “gravura de arte”, essa espécie de música de câmara das artes visuais, encontra guarida nesse projeto cultural. O campo aqui é do “desenvolvimento cultural”, em seu mais preciso sentido, como *bildung*, formação.

Com o retorno de Lerner, a política de animação é retomada e, desta vez, em seu estado mais espetacularizado, talvez em virtude da própria parceria com o publicitário e amigo Sérgio Mercer. A complexa situação do 1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte, ocasião em que uma ousada ideia que pretende atender diversos interesses é posta em prática, deixa evidente o descompasso entre os termos: o Encontro não passa de um artifício para se vender uma imagem de cidade humana e moderna, uma tradição artística local e novos e velhos talentos supostamente à margem do reconhecimento. Os críticos, por sua vez, não estavam menos imbuídos de suas razões. Jaime Lerner comparece à abertura do Encontro e evoca a necessidade de “ser criativo”, repisando o discurso e a orientação ideológica apresentados há cerca de uma década. Jair Mendes, diretor do Museu Guido Viaro, por meio de exposições modestamente montadas em espaços improvisados, sobre painéis de madeira, evoca a especialização, a constituição de escolas artísticas, a existência de uma tradição em pintura, enquanto os críticos discutem a arte latino-americana, pedem ações incisivas, de ordem prática em benefício do meio de arte especializado e contra a censura.

A política de animação assentada sobre o princípio da criatividade, neste ponto, é incapaz de responder aos diversos anseios que ali se apresentam. Soa melancólica a cena do prefeito reeditando o velho corolário uma vez vitorioso: “as soluções devem ser criativas” e perseguidas “com bom humor e

espírito desarmado”, como a dizer, “sem enfrentamentos”, “reassinemos o pacto”. Mas o mundo ao redor, que não para, através da fresta de abertura do ano de 1980, queria mais do que lazer e entretenimento, como já nos havia advertido o jornalista que se exaspera, não com a morte de um pinto, mas com a morte de uma ideia. A gestão continuaria depois do Encontro, mas os acontecimentos já indicavam que os compostos usados naquele cimento social não tinham mais potência para aglutinar e, aquele projeto de política cultural, incapaz de manter o imaginário comunal. O Encontro dos críticos dava pistas que a *vila* lernista não comportava mais a vida da *metrópole* de Curitiba.

FONTES CONSULTADAS

1. CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA

[Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão]

II MOSTRA Anual de Gravura. **Regulamento, Artistas participantes, Premiações, Salas Especiais, Ficha Técnica, Depoimento Resumo.** FCC, Curitiba, 1979. 18 p.

A ARTE dos ofícios. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 fev. 1995. Cultura G, não paginado.

A DEMOCRACIA deveria ser o princípio. Centro de Criatividade: algo tão confuso quanto o nome. **Correio de Notícia**, Curitiba, 27 mai. 1980. Não paginado.

AFRICANOS contam o Evangelho. **Jornal do Estado**, Curitiba, 1 set. 1999. Exposição, não paginado.

ALUNOS do Liceu. **Jornal do Estado**, Curitiba, 29 dez. 1997. Não paginado.

"ARTES e Ofícios". **Indústria & Comércio**, Curitiba, 10 jan. 1995. Exposição II, não paginado.

ARTESANATO. **Folha de Londrina**, Londrina, 1 jan. 1998. Não paginado.

ARTESANATO adolescente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 dez. 1997. Não paginado.

AZ, Celina Alonso. Ossos do Ofício. **Folha de Londrina**, Londrina, 10 jan. 1995. Não paginado.

CARNEIRO, Elisa Marília. Raízes negras em nossa cultura. **Folha de Londrina**, Londrina, 2 set. 1999. Folha Dois, Jesus e Maria, p. 5.

CARTAZES em cartaz. **Correio de Notícias**, Curitiba, 10 jan. 1995. Onde Ir, não paginado.

CARTAZES mostram artes e ofícios. **Jornal do Estado**, Curitiba, 10 jan. 1995. Destaques, não paginado.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Apresentação, Bar ou Impar?, Curso Temporário, Oficinas, Cursos Especiais, Biblioteca**. Curitiba: FCC, 1990. 9 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Apresentação, O Centro de Criatividade, Objetivos, Programação, Custos, Relação dos Participantes, Anexos**. Curitiba: FCC, 1978. 45 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Atelier de Escultura do CCC**. Curitiba, 2001. 1 fôlder.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Cursos e Eventos outubro/novembro 2009**. Curitiba, 2009. 1 fôlder.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Cursos Permanentes 2012**. Curitiba, 2012. 1 fôlder.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Histórico, Objetivos e Filosofia, Organograma, Funcionamento**. Curitiba: FCC, [199-]. 9 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Localização, Conceito, Finalidades, Atividades**. Curitiba: FCC. [199-]. 15 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Programação 2009**. Curitiba, 2009. 1 fôlder.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Projeto Criar: um convite à imaginação.** Curitiba, [199-]. 1 fôlder.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Projeto Interamericano de Literatura Infantil.** Curitiba: FCC, 1980. 6 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Projeto Interamericano de Literatura Infantil - Primeiro Encontro Latino Americano de Ilustradores de Livros Infantis e Juvenis.** Curitiba: FCC, 1980. 2 p.

CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA. **Seminário de Patrimônio Imaterial - Cidade de Curitiba.** Curitiba, 2007. 1 fôlder.

CENTRO traz exposição e palestra sobre paz. **Gazeta do Paraná**, Curitiba, 6 mai. 1999. Variedades, p. 23.

DUCAT, Marci. Evangelho na África Negra. **Gazeta Mercantil**, Curitiba, 1 set. 1999. Não paginado.

ECOLOGIA ao lado da arteterapia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 nov. 1997. Não paginado.

EXPOSIÇÃO retrata a África em 80 obras de 20 artistas. **Jornal**, Curitiba, [1999?]. Cultura, Arte Religiosa, p. 3.

FERNANDES, José Carlos. De volta ao parque. **Gazeta do Povo**, 16 jan. 1999. Não paginado.

Folha de Londrina, Londrina, 26 out. 1999. Boca a Boca, Artes Plásticas, não paginado.

Folha de Londrina, Londrina, 30 nov. 1999. Praça Osório, não paginado.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Convite a exposição "O verbo se fez carne e habitou na África"**. Curitiba, 1999. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Dona Lambrecota, Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba: FCC, [199-]. 8 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Ficha técnica e Dados da exposição: "O verbo se fez carne e habitou na África"**. Curitiba: FCC, 1999. 3 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **"O verbo se fez carne e habitou na África"**. Curitiba, 1999. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades 1990**. Curitiba: FCC, 1990. 10 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório de Atividades realizadas no Centro de Criatividade de Curitiba em 1990**. Curitiba: FCC, 1990. 6 p.

Gazeta do Povo, Curitiba, 10 jan. 1995. Gazeta nas Artes, Cartazes, não paginado.

GUIMARÃES, Marian. Pouca coisa para muito espaço. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 ago. 1998. Não paginado.

Jornal do Estado, Curitiba, 10 jan. 1995. Exposição, não paginado.

Jornal do Estado, Curitiba, 25 out. 1999. Roteiro, não paginado.

Jornal do Estado, Curitiba, 20 nov. 1999. Porcelana, não paginado.

Jornal do Estado, Curitiba, 24 dez. 1999. Em Cena, Oficinas, não paginado.

LICEU de Artes oferece oficinas de artesanato nas férias. **Jornal do Estado**, Curitiba, 9 jul. 1997. Não paginado.

MAX Klinger. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 jan. 1995. Não paginado.

MUSEU do Cartaz mostra acervo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jan. 1995. Não paginado.

NO CENTRO de Criatividade, vez para crianças em férias. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jul. 1980. Não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 15 jan. 1995. Centro de Animações, Mostra de cartazes, não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 22 jan. 1995. Esculturas David Zugman Peter Lorenzo fotografias, Cartazes em exposição, não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 30 dez. 1999. Jogo Rápido, Para as férias, não paginado.

O EVANGELHO na visão de artistas africanos. **Voz do Paraná**, Curitiba, 12 set. 1999. Cultura, não paginado.

PERIN, Adriane. Arte que habita na África. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1 set. 1999. Não paginado.

PIMENTEL, Filipe. São Lourenço - Criatividade e Ciclovia. **Folha de Londrina**, Londrina, 11 jan. 1997. Não paginado.

PREFEITURA recupera 25 parques e bosques. **Indústria & Comércio**, Curitiba, 20 mai. 1998. Não paginado.

TERMINA o curso de férias. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 ago. 1980. Férias no São Lourenço, não paginado.

ZANINI, Denise. **Centro de Criatividade de Curitiba**. [199-]. 2 fotografias, p&b, 10x15 cm.

2. CULTURA / FCC /CFC

A CRIATIVIDADE na escola. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 7, 26-27 jul., 1971.

ALUNOS aprendem técnica de combinação das cores no Curso de Educação Criadora. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 5 ago. 1971, p. 18.

ARAUJO, Adalice. Arte – é hoje pró-texto. **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 7, 27 ago.

_____. Curso de Arte e Criatividade. **Diário do Paraná**, 24 mar. 1974, p. 8.

_____. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná**, Curitiba, 04 nov. 1973, p. 4.

_____. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73: 1ª parte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1973, 3º cad., p. 4.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, vol. 23, nº 114, dez. 1996.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Teatro do Paiol**: 35 anos de aplausos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 30, nº 137, mai., 2008.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, Ano 2, nº 5, jan./mar., 1972.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, Ano 3, nº 9, jan. /mar., 1973.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, out./dez., 1977, Ano 7, nº 29.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, abr./jun., 1978, Ano 8, nº 31.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, out./dez., 1978, Ano 8, nº 33.

BOLETIM DO CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Rio de Janeiro: CFC/MEC, jan./mar., 1979, Ano 9, nº 34.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 74**, de 21 de novembro de 1966, que cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

CRIATIVIDADE: atividades iniciam hoje. **Diário do Paraná**, 14 dez. 1973, capa.

Cultura, Órgão do Conselho Federal de Cultura, MEC, Ano 4, nº 33, jan./mar. 1970.

CURITIBA. **Decreto nº 103**, de 02 de fevereiro de 1973, que aprova o Estatuto da Fundação Cultural de Curitiba.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. Portaria nº 26, de 20 de fevereiro de 2015. Estabelece critério para o uso dos espaços públicos administrados pela Fundação Cultural de Curitiba e fixa preços das respectivas permissões de uso

por parte de terceiros. **Diário Oficial Eletrônico**: Atos do Município de Curitiba, nº 33, Ano IV, Curitiba, PR, 20 fev. 2015.

CURITIBA. **Lei nº 2.660**, de 1º de dezembro de 1965. Cria o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, com a sigla IPPUC, e altera a constituição de órgãos internos da Prefeitura Municipal.

CURITIBA, uma cidade cada vez mais humana. **Diário do Paraná**, 19 dez. 1972, p. 8.

Diário do Paraná, Curitiba, 28 mai. 1972, capa.

Diário do Paraná, Curitiba, 05 nov. 1972, p. 5.

Diário do Paraná, Curitiba, 30 nov. 1972, capa.

Diário do Paraná, 17 mar. 1974, p. 6

Diário do Paraná, 19 abr. 1975, não p.

EMBRATEL atesta: Paraná na frente. **Diário do Paraná**, 19 dez. 1972, p. 6.

ENFOQUE: América Latina. **Diário do Paraná**, 06 abr. 1974, p. 6.

ENFOQUE: Grande privilégio. **Diário do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1974, p. 6.

ESCOLAS municipais começam as aulas segunda-feira. **Diário do Paraná**. 1º mar. 1972, p. 9.

ESCOLINHA de Arte completa 23 anos e traz ao Brasil professor do País de Gales. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 31 jul. 1971, p. 10.

FERNANDES, José Carlos. De volta ao parque: Marco dos anos 70, o Centro de Criatividade de Curitiba ensaia uma volta por cima. **Gazeta do Povo**, 16 jan. 1999, não p.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba coincide com a nova política do Centro Federal de Cultura para o Brasil. **Gazeta do Povo**, 29 mar. 1973.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba**. Impresso, 1fl.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Centro de Criatividade de Curitiba**. Curso de Arte e Criatividade. Datilografado, 7 fls.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Abra os olhos**. Os ouvidos. A mente. E o coração. Vá ao Centro de Criatividade de Curitiba. Você vai descobrir muitas coisas novas. 1 fôlder

FRANCIOSI, Eddy. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1972, p. 3.

GUIMARÃES, Marian. Pouca coisa para muito espaço: não basta apenas ter projeto, é preciso por em prática. **Gazeta do Povo**, 30 ago. 1998.

IPPUC. **Nosso Bairro**: São Lourenço. Lucimara Wons, (Coord.). Curitiba: IPPUC, 2015. 1 folheto.

JOPPERT, Valéria. Uma escola nasce sob o signo da borboleta. **Diário do Paraná**, 23 jan. 1972, p. 8.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 fev. 1973, p. 3.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 set. 1973.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 mai. 1975.

JUSTINO, Adriano. A vitória do pedestre 40 anos depois, **Gazeta do Povo**, 19 mai. 2012.

LABORATÓRIO de arte por entre as flores. **Diário do Paraná**, 20 jan. 1975, p. 5.

NOSSA deficiência: não temos interpretes. **Diário do Paraná**, 27 mar. 1974, p. 6.

PACIORNIK, Maria Elisa. Entrevista. A Fundação nasceu para devolver a cidade ao homem. **A voz do Paraná**, Semana de 3 a 9 de outubro de 1976, p. 8.

PERON, Desidério. A paz de volta na antiga Rua das Flores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1972, p. 6.

_____. Rua das Flores. Dia 3. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 mai. 1972, p. 8.

USO dos espaços da FCC tem novos preços e será por ordem de chegada: portaria entrou em vigor na última sexta-feira; artistas residentes em Curitiba têm descontos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 fev. 2015. Caderno G.

ZÓZIMO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974;

3. CURITIBA – ANOS 1970

AS ARTES estão convocadas para a I Feira de Humor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1980.

ARAUJO, Adalice. Arte – é hoje pró-texto. **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 7, 27 ago. 1972.

_____. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 4, 04 nov. 1973.

_____. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73: 1ª parte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1973, 3º cad., p. 4.

AYALA, Walmir. Esculturas tecidas. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 21 jun. 1973, p. 2.

_____. Visão curitibana. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 18 jun. 1973, p. 2.

CURITIBA. **Lei Municipal nº 2.828**, de 31 de julho de 1966. Institui o Plano Diretor de Curitiba e aprova as suas Diretrizes Básicas, para orientação e controle do desenvolvimento integrado do Município.

CURITIBA. **Lei nº 4.545/1973**, de 5 de janeiro de 1973. Cria a Fundação Cultural.

ENFOQUE: Grande privilégio. **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 6, 3 mar. 1974.

ESCOLAS municipais começam as aulas segunda-feira. **Diário do Paraná**. 1º mar. 1972, p. 9.

FERNANDES, José Carlos. Pérola desse planalto, toda faceira e bonita... **Gazeta do Povo**, 29 mar. 2013. 101

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. **Relatório da Comissão Estadual da Verdade “Teresa Urban” – CEV/PR**. Curitiba, 2014.

IPPUC. **Memória da Curitiba Urbana**. Curitiba, 8 volumes.

IPPUC. **Plano Diretor de Curitiba 1966**. Processo nº 91/1966; CURITIBA. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 72/1966, de 30 de julho de 1966.

IPPUC. **Proposta das Diretrizes Básicas do Plano Diretor**. Curitiba, 1966.

JOPPERT, Valéria. Uma escola nasce sob o signo da borboleta. **Diário do Paraná**, 23 jan. 1972, p. 8.

MELLO, Marco Silveira. **O avesso da possibilidade**. Geraldo Leão e Raul Cruz: uma rivalidade artística nos anos 1980. Conferência proferida, Sesc Paço da Liberdade, 2008. Inédito.

MORAIS, Frederico. Em Curitiba, Feira Nacional do Humor e Desenho Brasileiro. **O Globo**, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 18 jun. 1980.

Panorama, Ano XII, nº 117, fev. 1962.

Panorama, Ano XV, nº 158, jul. 1965.

Panorama, Ano XV, nº 159, ago. 1965.

Panorama, Ano XV, nº 160, set. 1965.

Panorama, Ano XV, nº 162, nov. 1965.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA; IPPUC. **Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba**. Jun., 1965.

SILVEIRA, Sérgio Augusto. Quem matou o pinto? **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 2, 11 ago. 1974. 102

4. CURSO DE CRIATIVIDADE – TOM HUDSON

[National Arts Education Archive, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Inglaterra]

NATIONAL ARTS EDUCATION ARCHIVE. **Brasil; Curitiba; Performance.** Wakefield, Inglaterra. BHTHPS00037.

Title	Brasil; Curitiba; Performance
Author	Hudson, Tom
Details	365 x 230mm; 21 50 x 50mm Slides in plastic folder
Notes	Donated by Tom Hudson. Slides taken during performance organised by Tom Hudson in Brazil
Record Type	Photograph or slide
Archive Number	BHTHPS00037

5. CURSO DE CRIATIVIDADE – TOM HUDSON

[Hemeroteca Digital Brasileira]

A ARTE agora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1971. Caderno B, p. 4.

A CRIATIVIDADE na Escola. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25-26 jul. 1971. Caderno B, p. 7.

AS ARTES estão convocadas para a I Feira de Humor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1980.

ALUNOS aprendem técnica de combinação das cores no Curso de Educação Criadora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1971. 1º Caderno, p. 18.

AMARAL, Zózimo Barrozo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1971. Caderno B, Zózimo, Arte e Criação, p. 3.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1971. Caderno B, Zózimo, Quinta-feira Movimentada, p. 3.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1973. Caderno B, Zózimo, Vaivem, p. 3.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 set. 1973. Caderno B, Zózimo, Ziguezague, p. 3.

BOCCANERA, Silio. A criatividade que se aprende no colégio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1971. Caderno B, p. 5.

CAMPOS, Gilse. Criatividade se aprende na escola. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1972. Revista de Domingo, p. 5.

CLUBE de Engenharia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1973. 1º Caderno, p. 4.

EDUCADOR de criatividade inglês, Tom Hudson, dá curso a professor de adolescente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1971. 1º Caderno, p. 14.

ENFOQUE: Só faz o melhor. **Diário do Paraná**, Curitiba, p. 6, 11 abr. 1974.

ESCOLINHA de Arte completa 23 anos e traz ao Brasil professor do País de Gales. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1971. 1º Caderno, p. 5.

HUDSON fala de Educação Criadora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1971. 1º Caderno, p. 25.

INGLÊS afirma que imagem visual transmite hoje 80% dos conhecimentos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1973. 1º Caderno, p. 10.

INGLÊS sugere criação de departamentos de artes em todas as universidades. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1973. 1º Caderno, Saúde e Educação, p. 20.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 nov. 1972. 1º Caderno, Informe JB, Lance-livre, p. 10.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 abr. 1974. 1º Caderno, Informe JB, Lance-livre, p. 10.

LUZ, Celina. Maria Luiza Sertorio: O caminho pessoal na abstração. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 mai. 1974. Caderno B, p. 8.

NOVAES, Maria Helena. Criatividade ou conformismo na educação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1971. Caderno B, p. 5.

PONTES, Mario. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 jul. 1972. Revistas, Sumário, Nacionais, p. 10.

PONTUAL, Roberto. Quando a vida inventa a arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1971. Caderno B, p. 4.

TOM Hudson está no Rio para ministrar cursos sobre Educação Criadora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1-2 ago. 1971. 1º Caderno, p. 4.

TOM Hudson vê na alteração de conceitos a possível destruição da civilização. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1971. 1º Caderno, p. 7.

TOM Hudson vem ensinar criatividade na educação. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1971. Primeiro Caderno, p. 4.

6. ENCONTRO NACIONAL DOS CRÍTICOS DE ARTE

[Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro - Solar do Barão]

8 EXPÔS no Encontro Nacional dos Críticos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 jul. 1980. Não paginado.

"Adalberto Beuttemüller" (SP) e "Dominique Baechler" (SP) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

A Fase Itinerante e a Escola Mariano de Lima. 1980. 3 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

A INTERVENÇÃO de Jardim. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 set. 1980. Não paginado.

ALMEIDA, Dino. Arte: Curitiba vai mostrar tudo (mas tudo mesmo!!!). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 mai. 1980. Dino Almeida Informa, não paginado.

ALMEIDA, Dino. Os críticos com a palavra. **Diário Popular**, Curitiba, 6 set. 1980. Dino Almeida informa, não paginado.

_____. Os dois gumes de uma faca: crítica e humor. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 jul. 1980. Dino Almeida Informa, não paginado.

_____. Os dois gumes de uma faca: crítica e humor. **Diário Popular**, Curitiba, 28 jul. 1980. Dino Almeida Informa, não paginado.

ALMEIDA NETO, Nivaldo. **Agradecimento ao convite da Exposição Encontro - Fotografias de Edgar Ricardo.** Curitiba, 7 out. 1980. 1 f.

AMANHÃ é dia de Alfredo Andersen. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 set. 1980. Não paginado.

AMARAL, Aracy. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 18 jul. 1980. 2 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 31 jul. 1980. 1 f.

ANDRADE, Geraldo Edson de. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 1 ago. 1980. 1 f.

A platéia - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

ARAÚJO, Adalice. Impossível a convivência entre bombas e crítica de arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 set. 1980. Artes Visuais, não paginado.

_____. Inicia-se hoje o I Encontro Nacional de Críticos de Arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 set. 1980. Artes Visuais, não paginado.

_____. O Encontro Nacional de Críticos de Arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 ago. 1980. Artes Visuais, não paginado.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 26 mai. 1980. 2 f.

ARTE brasileira vai ser debatida. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 3 set. 1980. Não paginado.

ARTE e censura postas em debate. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 ago. 1980. Não paginado.

ARTE e censura postas em debate. **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

ARTE em debate. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

ARTE indígena será mostrada no Museu. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 ago. 1980. Não paginado.

ARTE mais duas mostras. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 28 ago. 1980. Não paginado.

ARTIGO de luxo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 set. 1980. Não paginado.

As escadarias do "Museu Paranaense". 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

ASSIS, Cleto. **Carta para Jair Mendes**. Curitiba, 24 set. 1980. 1 f.

A votação - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

AYALA, Walmir. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 7 mai. 1980. 1 f.

BAPTISTA, Nery. A maxi exposição. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 jun. 1980. *Gazeta nas Artes*, não paginado.

_____. A nota que faltava. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 set. 1980. *Gazeta nas Artes*, não paginado.

_____. Os críticos de arte e a arte da comunicação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 ago. 1980. *Gazeta nas artes*, não paginado.

BARATA, Mario. **Albert Gleizes, 1912**. São Paulo: MAC-SP, 1980. 1 cartão-postal, color.

_____. **Brasil Nativo - Mocinha Surui, com tembetá de resina, colares de tucum e dentes de macaco, protegida pela pintura corporal imitando desenho de onça**. Rio de Janeiro: MERCATOR, 1979. 1 cartão-postal, color.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 22 dez. 1979. 2 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 26 dez. 1979. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 18 jul. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 20 ago. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 29 ago. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 6 set. 1980. 1 f.

_____. **Pablo Picasso, 1945.** São Paulo: MAC-SP, 1980. 1 cartão-postal, color.

_____. **Photo by Abisac Tullmann.** Paris: Ceres Franco, 1980. 1 cartão-postal, color.

BARBOSA, Elmer Costa. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 19 ago. 1980. 1 f.

BARDI, P. M. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 12 mai. 1980. 1 f.

BARTHOLO, Terezinha. **Curriculum Vitae.** Rio de Janeiro, 1980. 7 p.

BELLUZZO, Ana Maria. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 30 jun. 1980. 1 f.

BELL, Lindolfo. **Carta para Jair Mendes.** Blumenau, 20 set. 1980. 1 f.

"Ben Ami" artista plástico do Paraná, marca presença no Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 22 jul. 1980. 1 f.

BERKOWITZ, Marc. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 21 jun. 1980. 1 f.

BITTENCOURT, Francisco. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 7 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 12 jun. 1980. 1 f.

BRITO, Reynivaldo. Crítica necessita de democracia plena para ser bem exercitada. **A Tarde**, Salvador, 14 set. 1980. Não paginado.

CAMPOFIORITO, Quirino. **Carta para Jair Mendes**. Niterói, 25 jul. 1980. 1 f.

CARLOS, Ester Emílio. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 16 jun. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 22 ago. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Curitiba, 7 set. 1980. 1 f.

CAVALCANTI, Gilberto. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 27 mai. 1980. 2 f.

_____. Curitiba no caminho dos críticos de arte. **Colóquio - Artes**, Lisboa, set. 1980. n. 46. Carta do Brasil, não paginado.

_____. Curitiba sur la route des critiques d'art. **Vien des Arts**, Montreal, 1981. v. XXV, n. 102. Não paginado.

CHAVES, Pedro Teixeira. Ref.: **Ofício nº 505/80-FCC-DE**. Curitiba, 15 jul. 1980. 1 f.

CICLO de exposições. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 2 set. 1980. Não paginado.

CICLO de inauguração de exposições. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 ago. 1980. Não paginado.

CINEMA enfoca o artista plástico. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

COELHO, Diná Lopes. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 18 jul. 1980. 1 f.

COMEÇA hoje encontro de críticos de arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 set. 1980. Não paginado.

COSTA, Claudio Manoel da. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 ago. 1980. Não paginado.

_____. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 ago. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS assinam documento. **Estado do Paraná**, Curitiba, 9 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte e mostras. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 21 ago. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte estão condenando os atos de terror. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte farão encontro nacional aqui. **Diário do Paraná**, Curitiba, 19 ago. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte iniciam encontro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 ago. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte iniciam sua reunião nacional aqui. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS de arte na city. **Diário do Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS debatem situação da arte no Brasil. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS defendem a democracia plena. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS divulgam declaração. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS encerram seu encontro aqui. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS estão na cidade. **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS favoráveis à renovação da linguagem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS no encontro de Curitiba. **Jornal de Letras**, Lisboa, out. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS querem as obras censuradas. **Tribuna do Paraná**, Curitiba 6 set. 1980. Não paginado.

CRÍTICOS têm encontro marcado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 ago. 1980. Não paginado.

CURITIBA chancelará Encontro Nacional de Críticos de Arte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 ago. 1980. Não paginado.

CURITIBA em clima de artes plásticas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1980. Não paginado.

DE 4 A 6 de setembro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 ago. 1980. Não paginado.

DECLARAÇÃO de Curitiba é o resultado do pensamento dos críticos de arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 set. 1980. Não paginado.

"Elmer Correa Barbosa" e "Adalberto Beuttemüller" - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Elmer C. Correa Barbosa" (RJ) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

ENCONTRO de arte: começam as mostras. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 25 ago. 1980. Espetáculo, não paginado.

ENCONTRO de críticos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 jun. 1980. Não paginado.

ENCONTRO de críticos será em Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 jul. 1980. Não paginado.

ENCONTRO Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba: FCC, 1980. 1 cartaz, color.

Encontro Nacional dos Críticos de Arte. Curitiba: FCC, 1980. 5 diapositivos, color., 5 x 5 cm.

ENCONTRO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE. **Declaração de Curitiba**. FCC, Curitiba, 1980. 3 p.

ENCONTRO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE. **Moções**. FCC, Curitiba, 6 set 1980. 8 p.

ENCONTRO nacional de críticos de arte - Repúdio a violência. **A Notícia**, Joinville, 13 set. 1980. Não paginado.

ENCONTRO vai encerrar hoje. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set. 1980. Não paginado.

Estado do Paraná, Curitiba, 16 ago. 1980. 7, Nota: Cerca de cinquenta críticos de arte, não paginado.

Estado do Paraná, Curitiba, 5 out. 1980. Dois motivos, não paginado.

Escultores e Tapeceiros do Paraná. 1980. 4 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

Exposição Andersen e seus discípulos. 1980. 3 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

EXPOSIÇÃO enfocará Escola de Andersen. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 ago. 1980. Não paginado.

EXPOSIÇÃO enfocará Escola de Andersen. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 ago. 1980. Não paginado.

Exposição Langue de Morretes e seus discípulos. 1980. 2 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

FIGUEIREDO, Aline. **Carta para Jair Mendes**. Cuiabá, 27 mai. 1980. 1 f.

FILMES sobre arte no encontro dos críticos. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 1 set. 1980. Não paginado.

FRANCO, Maria Eugênia. **Telegrama para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 1980. 1 f.

"Frederico Moraes", "Olney Kruse" e "Mário Schenberg" - **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

FROTA, Lélia Coelho. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 15 mai. 1980. 1 f.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Carta para Maria Luiza Sade**. São Paulo, 20 mai. 1980. 1 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Curitiba. **Ata da Reunião Plenária do Encontro Nacional de Críticos de Arte no dia 4 set. 1980**. p 275-278.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Curitiba. **Ata da Reunião Plenária do Encontro Nacional de Críticos de Arte no dia 5 set. 1980**. p 279-286.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Descrição: Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba: FCC, 1980. 2 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba, 1980. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba: FCC, 1980, v. 1/3, 316 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba: FCC, 1980, v. 2/3, 305 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba: FCC, 1980. 36 p. Listas de assinaturas.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Encontro Nacional de Críticos de Arte - Trabalhos apresentados: "Olney Kruse"; "Maria Vanêssa Cavalcanti"; "Rafael Elia"; "Maria Olímpia Vassão"; "José Augusto C. Avancini"; "Lisbeth Rebollo Gonçalves"; "Marc Berkowitz"; "Araci Amaral"; "Mário Barata"; "Ester Emílio Carlos"; "Matilde Mattos"; "Adalberto Beuttemüller"; "Francisco Bittencourt"; "Frederico de Moraes". Curitiba: 1980. 187 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Lista de críticos confirmados no Encontro Nacional dos Críticos de Arte.** Curitiba: FCC, 1980. 3 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Listagem de endereços da Associação Brasileira de Críticos de Arte.** Curitiba: FCC, 1980. 5 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Listagem de endereços dos críticos.** Curitiba: FCC, 1980. 10 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Projeto e Ante-projeto: Encontro Nacional dos Críticos de Arte - 29, 30 e 31 mai. 1980.** Curitiba: FCC/Funarte/SEC, 1980. 5 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Projeto: Encontro Nacional dos Críticos de Arte - 29, 30 e 31 mai. 1980.** Curitiba: FCC/Funarte/SEC, 1980. 4 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Projeto: Encontro Nacional dos Críticos de Arte - 17, 18 e 19 jul. 1980.** Curitiba: FCC/Funarte/SEC, 1980. 3 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Regimento Interno: Encontro Nacional dos Críticos de Arte - 29, 30 e 31 mai. 1980.** Curitiba: FCC/Funarte/SEC, 1980. 3 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório do Encontro Nacional de Críticos de Arte.** Curitiba: FCC, 1980. 7 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Release: Encontro Nacional dos Críticos de Arte.** Curitiba: FCC, 1980. 2 p.

Gazeta do Povo, Curitiba, 25 ago. 1980. As exposições da semana, Zimmermann, no CCBEU, não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 31 ago. 1980. No Museu Guido Viaro, não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 1 set. 1980. Não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 3 set. 1980. Entrelinhas, Encontro Nacional de Críticos de Arte, não paginado.

"Geraldo Edson de Andrade"(RJ), "Eduardo Rocha Virmond"(PR), "Alcídio Mafra de Souza"(RJ), "Frederico Moraes"(RJ), "Jair Mendes"(PR) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

GONÇALVES, Lisbeth R. R. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 7 ago. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 8 ago. 1980. 1 f.

_____. **Telegrama para Jair Mendes.** São Paulo, 1980. 1 f.

"Harry Laus" (SC) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Harry Laus" (SC) conversa com "Geraldo Edson de Andrade"(RJ), "Eduardo Rocha Virmond"(PR), "Alcídio Mafra de Souza"(RJ), "Frederico Moraes"(RJ) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Ivo Vellame" (BA) e "Adalice Araújo" (PR) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Jair Mendes" - Diretor do Museu Guido Viaro, Luiza Piccoli (PR) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

JORGE, Franklin. **Carta para Jair Mendes.** Natal, jul. 1980. 3 f.

JUNG, Carlos. Euro, Paris e Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 2 set. 1980. Não paginado.

KARAM, Miriam. O estado crítico da arte: em situação. **Panorama**, Curitiba, 8 set. 1980. n. 292, não paginado.

KRUSE, Olney. **Carta aos organizadores do próximo Encontro Nacional de Críticos de Arte em Minas Gerais**. Curitiba, 6 set. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 15 jul. 1980. 2 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 5 ago. 1980. 3 f.

LAUS, Harry. **Carta para Jair Mendes**. Florianópolis, 4 jun. 1980. 1 f.

LEIRNER, Sheila. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 6 ago. 1980. 1 f.

LEVI, Lisetta. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 21 jul. 1980. 1 f.

_____. **Curriculum Vitae**. São Paulo, 1980. 2 p.

_____. **Telegrama para Jair Mendes**. São Paulo, 1980a. 1 f.

_____. **Telegrama para Jair Mendes**. São Paulo, 1980b. 1 f.

"Lisbeth Rebollo Gonçalves" (SP) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

LOPES, Adélia Maria. A defesa da crítica como parte da produção artística. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 set. 1980. Não paginado.

MAGALHÃES, Fábio. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 1 jul. 1980. 1 f.

MAIS UMA exposição no encontro dos críticos. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 4 set. 1980. Não paginado.

"**Marc Berkowitz**"(RJ) - **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

MARCILIO, Flavio. **Telegrama para Jair Mendes**. Brasília, 1980. 1 f.

"**Maria Vanêssa Rêgo de Barros Cavalcanti**" (SP) - **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"**Mário Schenberg**" (SP) - **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

MARTINO, Telmo. Desvio repentino. **Jornal da Tarde**, Curitiba, 5 set. 1980. Telmo Martino, não paginado.

_____. Rumo oposto. **Jornal da Tarde**, Curitiba, 3 set. 1980. Telmo Martino, não paginado.

_____. Unanimidade Crítica. **Jornal da Tarde**, São Paulo, ago. 1980. Telmo Martino, não paginado.

MATOS, Matilde. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 4 jul. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 30 set. 1980. 1 f.

_____. Do encontro de críticos em Curitiba. **Jornal da Bahia**, Salvador, 12 set. 1980. Artes, não paginado.

MENDES, Vicente Jair. **Carta para Alberto Benttenmüller**. Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Aline Figueiredo**. Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.

- _____. **Carta para Antonio Bento de Lima.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Aracy Amaral.** Curitiba, 7 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Aracy Amaral.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Aurélio Benitez.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Carlos Flexa Ribeiro.** Curitiba, 25 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Carlos Von Schmidt.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Casemiro Xavier.** Curitiba, 19 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Celma Jorge F. Alvim.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Clarival do Prado Valladares.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Cleto de Assis.** Curitiba, 27 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Cristina Moro.** Curitiba, 20 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Diná Lopes Coelho.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Dra. Carmem Portinho.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Dr. Euro Brandão.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Dr. Wolfgang Pfeiffer.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Prof. Elmer C. Correa Barbosa.** Curitiba, 8 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Emanuel Massarini.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.

- _____. **Carta para Emanuel Massarini.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ennio Marques Ferreira.** Curitiba, 29 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ernani Buchmann.** Curitiba, 7 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Esther Emilio Carlos.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Fernando Cerqueira Lemos.** Curitiba, 20 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Fernando Velloso.** Curitiba, 29 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ferreira Gullar.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ferreira Gullar.** Curitiba, 20 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Flávio de Aquino.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Flávio Mota.** Curitiba, 14 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Francisco Bittencourt.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Franklin Jorge.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Franklin Jorge.** Curitiba, 25 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Frederico de Moraes.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Geraldo Edson de Andrade.** Curitiba, 25 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Gilberto Cavalcanti.** Curitiba, 14 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Harry Laus.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.

- _____. **Carta para Harry Laus.** Curitiba, 16 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Harry Laus.** Curitiba, 11 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Hosken de Novaes.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ivo Vellame.** Curitiba, 15 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ivo Zanini.** Curitiba, 20 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Jaime Lerner.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para João Câmara.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para João Vicente Salgueiro.** Curitiba, 25 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Jorge Carlos Sade.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Ladjane Bandeira.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Lélia Coelho Frota.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Liane Mühlenberg.** Curitiba, 25 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Lindolfo Bell.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Lisetta Levi.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Lisetta Levi.** Curitiba, 22 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Luiz Roberto Soares.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Marc Bercowitz.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.

- _____. **Carta para Márcio Sampaio.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Maria Eugênia Franco.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Maria Eugênia Franco.** Curitiba, 22 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Mário Barata.** Curitiba, 3 dez. 1979. 1 f.
- _____. **Carta para Mário Barata.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Mário Pedrosa.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Mario Schenberg.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Maristela Tristão.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Matilde Mattos.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Olívio Tavares de Araújo.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Olney Kruse.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Osmar Pisani.** Curitiba, 5 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Paulo Mendes de Almeida.** Curitiba, 14 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Pietro Maria Bardi.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Prof. Alcidio Mafra de Souza.** Curitiba, 8 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Prof. Newton Carneiro.** Curitiba, 29 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Prof. Ociron Cunha.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.

- _____. **Carta para Prof. Pedro Teixeira Chaves.** Curitiba, 26 ago. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Quirino Campofiorito.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Quirino Campofiorito.** Curitiba, 20 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Radhá Abramo.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Roberto Daniel Martins Parreira.** Curitiba, 28 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Roberto Pontual.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Sérgio Mercer.** Curitiba, 15 set. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Sheila Leirner.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Sofia Olszewski Filha.** Curitiba, 30 jun. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Theon Spanudis.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Theon Spanudis.** Curitiba, 16 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Theon Spanudis.** Curitiba, 11 jul. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Vicente de Pércia.** Curitiba, 14 mai. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Walmir Ayala.** Curitiba, 29 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Walter Zanini.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.
- _____. **Carta para Walter Zanini.** Curitiba, 19 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Wilson Rocha.** Curitiba, 30 abr. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Wolfgang Pfeiffer.** Curitiba, 22 mai. 1980. 1 f.

MERCER, Sérgio. **Carta para Jair Vicente Mendes.** Curitiba, 9 set. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Roberto Daniel Martins Parreira.** Curitiba, 14 jan. 1980a. 1 f.

_____. **Carta para Roberto Daniel Martins Parreira.** Curitiba, 14 jan. 1980b. 1 f.

_____. **Carta para Roberto Daniel Martins Parreira.** Curitiba, 28 fev. 1980. 1 f.

MILLARCH, Aramis. **O Estado do Paraná,** Curitiba, 5 set. 1980. Dois motivos, não paginado.

_____. **O Estado do Paraná,** Curitiba, 7 set. 1980. Não paginado.

_____. Críticos, teses e muitas exposições. **O Estado do Paraná,** Curitiba, 28 ago. 1980. Tablóide, não paginado.

MORAIS, Frederico. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 9 ago. 1980. 1 f.

MOSTRA de arte inicia em Curitiba. **Diário do Paraná,** Curitiba, 27 ago. 1980. Não paginado.

MOSTRA na Romário. **Tribuna do Paraná,** Curitiba, 29 ago. 1980. Não paginado.

MÜHLENBERG, Liane. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 14 jul. 1980. 2 f.

MUSEU GUIDO VIARO. **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. Curitiba: FCC, 1980. 10 f.

MUSEU GUIDO VIARO. **Eventos/1980**. Curitiba: FCC, 1980, v 3/3. 425 p.

NA ANDERSEN os discípulos. **Curitiba Shopping**, Curitiba, 30 ago. 1980. Não paginado.

Nova Geração. 1980. 13 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

NOVA geração será vista pelos críticos de arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 ago. 1980. Não paginado.

O I ENCONTRO Nacional de Críticos de Arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 ago. 1980. Não paginado.

OBSERVATÓRIO. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

O debate - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

O Estado do Paraná, Curitiba, 26 jul. 1980. Nota: Quase todos convidados, não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 13 ago. 1980. Nota: Mais de 40 dos 50 convidados, não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 19 set. 1980. A critiquês, não paginado.

"Olney Kruse" (SP), "Matilde Matos"(BA), "Harry Laus"(SC) - **Encontro Nacional dos Críticos de Arte**. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 20 jun. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Salvador, 21 ago. 1980. 1 f.

OS CRÍTICOS de arte e a arte da comunicação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 ago. 1980. Não paginado.

PADRELLA, Nelson. Das cavernas a Zimmermann. **Panorama**, Curitiba, 15 mai. 1980. n. 282. Plásticas, não paginado.

PARREIRA, Roberto D. M. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 24 set. 1980. 1 f.

PASSARINHO, Jarbas. **Telegrama para Jair Mendes.** Brasília, 1980. 1 f.

Passeio Turístico, 1º plano "Jair Mendes" e "Quirino Campofiorito" - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

Passeio turístico dos participantes do: Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

Passeio Turístico dos participantes do Encontro Nacional dos Críticos de Arte, em Curitiba/PR. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

Passeio Turístico - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 2 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

PERCIA, Vicente de. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 10 jun. 1980. 1 f.

_____. **Telegrama para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 1980. 1 f.

PFEIFFER, Wolfgang. **Carta para Jair Mendes.** São Paulo, 26 ago. 1980. 1 f.

PISANI, Osmar. **Carta para Jair Mendes.** Florianópolis, 12 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Florianópolis, 29 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Florianópolis, 4 ago. 1980. 1 f.

PONTUAL, Roberto. Performance Crítica. **Panorama**, Curitiba, ago. 1980. n.136. Artes Visuais, não paginado.

PORTELLA, Eduardo. **Telegrama para Jair Mendes.** Brasília, 18 ago. 1980. 1 f.

PORTINHO, Carmem. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 22 mai. 1980. 1 f.

"Quirino Campofiorito" (RJ) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Quirino Campofiorito"(RJ), "Ennio Marques Ferreira"(PR) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

"Quirino Campofiorito"(RJ), "Ennio Marques Ferreira"(PR), "Olney Kruse" (SP), "Aracy Amaral" (SP) - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

REFERÊNCIA à Arte. **A Voz do Paraná**, Curitiba, 30 set. 1980. Não paginado.

REUNIÃO de críticos de arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 ago. 1980. Não paginado.

RIBEIRO, Carlos Flexa. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 26 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes.** Rio de Janeiro, 26 ago. 1980. 1 f.

ROCHA, Anibal de Pádua. Críticos de arte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 set. 1980. Enfoque, não paginado.

SADE, Jorge Carlos. **Carta para Jair Mendes**. Ouro Preto, 28 set. 1980. 1 f.

SALGUEIRO, João Vicente. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 15 jul. 1980. 1 f.

SAMPAIO, Márcio. **Carta para Jair Mendes**. Belo Horizonte, 4 ago. 1980. 1 f.

SANSONE, Margarita. Mark, Olney, Casimiro: críticos, óperas, arte cemiterial, Picasso, memória, acrílicos e lampiões. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 set. 1980. Não paginado.

_____. Personagens paranaenses no MASP e críticos de arte em Curitiba.

Sessão de abertura - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 2 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

SOUZA, Alcídio Mafra de. **Carta para Jair Mendes**. Rio de Janeiro, 19 set. 1980. 1 f.

SPANUDIS, Theon. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 11 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 13 mai. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 4 jun. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 25 jul. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. São Paulo, 4 set. 1980. 1 f.

SURPRESA: um punhado de críticos no CCBEU. **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 set. 1980. Não paginado.

TOM cultural. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Não paginado.

UM BALANÇO das artes dos últimos 10 anos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 ago. 1980. Não paginado.

VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. **Carta para Jair Vicente Mendes**. Curitiba, 5 dez. 1980. 1 f.

VELLAME, Ivo. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 30 mai. 1980. 2 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 22 jul. 1980. 1 f.

_____. **Carta para Jair Mendes**. Salvador, 16 set. 1980. 1 f.

VIRMOND, Eduardo Rocha. Grandeza e miséria da crítica (Os seus percalços brasileiros). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 set. 1980. Não paginado.

Visita ao Museu Paranaense - "Frederico Moraes" e "Francisco Bittencourt" do RJ - Encontro Nacional dos Críticos de Arte. 1980. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

ZANINI, Ivo. **Telegrama para Jair Mendes**. São Paulo, 30 mai. 1980. 1 f.

ZETOLA, Ernani. **Folha de São José**, São José, 2 out. 1980. Informativo 4, não paginado.

7. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

[Biblioteca Pública do Paraná – Divisão Paranaense]

A ARTE vai aos bairros e muda o dia-a-dia curitibano. **Correio de Notícias**, Curitiba, 24 dez. 1986. Não paginado.

AINDA nas férias visite a biblioteca do seu bairro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 fev. 1984. Não paginado.

ALCANÇA sucesso a exposição sobre a imprensa paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 abr. 1976. Não paginado.

ARTISTAS denunciam o escândalo na gravura. **Estado do Paraná**, Curitiba 1 mar. 1984. Não paginado.

ARTISTA coordena artes da FCC. **Jornal do Estado**, Curitiba, 4 fev. 1986. Não paginado.

A VERDADE sobre o Museu Guido Viaro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 set. 1997. A Pedido, não paginado.

BIBLIOTECA Infanto-Juvenil vem registrando grande frequência de jovens leitores. **Diário Popular**, Curitiba, 19 abr. 1983. Não paginado.

BRANCO, Gil Castello. Cultura também alimenta. **Jornal do Estado**, Curitiba, 18 jun. 1983. Não paginado.

BROWNE, Rodrigo. Sob nova direção. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jan. 2004. Caderno G, não paginado.

"CARIMBOTECA", a alternativa para divulgar os novos poetas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 set. 1985. Não paginado.

CARNEIRO, Elisa Marília. Sob o signo da cultura. **Folha do Paraná**, Curitiba, 2 jan. 1999. Não paginado.

CENTRO de Música Antiga, uma novidade da Fundação Cultural. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 mar. 1985. Não paginado.

COLEÇÃO: Curitiba ganha novas obras de 12 grandes artistas. **Jornal do Estado**, Curitiba, 18 mar. 2000. Não paginado.

CULTURA ao povo, meta da nova FCC. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 abr. 1983. Não paginado.

CURITIBA encampa o movimento. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo, não paginado.

CURITIBA, viva, bela e humana. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 mar. 1976. Não paginado.

CURITIBA. Decreto nº 424: Referendo o Registro Interno da FCC. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, Curitiba, 19 mai. 1975, 10 f.

CURITIBA. Nosso jeito: uma força pras crianças. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, [19--]. 3 f.

CURITIBA. Política de Cultura do Município: diretrizes e ação. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 1984. 5 f.

CURITIBA. Programação Cultural - outubro 1976. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 1976. 3 f.

CURITIBA. Programação Cultural - novembro 1976. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 30 out. 1976. 2 f.

CURITIBA. Programação Cultural - outubro 1977. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 29 set. 1977. 3 f.

CURITIBA. Programação Cultural - novembro 1977. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 4 nov. 1977. 5 f.

CURITIBANOS discutem arte. **Jornal do Estado**, Curitiba, 3 out. 1983. Encontro de Cultura, Todos os temas, não paginado.

DIRETORIA DE ASSUNTOS CULTURAIS. Programação Cultural prevista para o mês de maio de 1976. Curitiba: SEEC, [1976?], 4 f.

DIVISÃO DE ASSUNTOS CULTURAIS. Seção de Programação Artística. Curitiba: FCC, 1976, 2 f.

ENCONTROS de Cultura. **Jornal do Estado**, Curitiba, 3 jul. 1984. Não paginado.

EUCATEX. **No Show-Room da Eucatex você pode ver os grandes nomes da arte**. Curitiba: Eucat Expo, [19--]. Propaganda em jornal. Não paginado.

ESTUDANTES trocam livros. **Folha de Londrina**, Londrina, 2 fev. 1993. Campanha, p. 5.

FEIRA do Humor reúne expressões nacionais. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 out. 1980. Segundo Caderno, não paginado.

FORTES, Elizabeth. A vez da cultura local. **Correio de Notícias**, Curitiba, 15 dez. 1985. Não paginado.

FUNDAÇÃO abre a 1ª exposição de 1982. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 jan. 1982. Não paginado.

FUNDAÇÃO com nova proposta cultural. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 abr. 1983. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural anuncia novidades para o ensino da música. **Jornal do Estado**, Curitiba, 15 mar. 1985. Não paginado.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **I Encontro de jornais do estudante**. Curitiba, [1976?]. 9 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Arqueologia da memória na trilha do Paço**. Curitiba, [2008?]. 4 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Casa da Gravura - Curitiba**. Curitiba, [19--]. 1 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Início das atividades do Centro de Atividades Criativas**. Curitiba, 1973. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Mostra anual de gravura: Cidade de Curitiba**. Curitiba, 1982. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Plano de Ação Cultural**. Não p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Cultural - Dezembro**. Curitiba, [1976?], 2 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Semanal**. Curitiba, 26 abr. 1978. 2 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Semanal**. Curitiba, 10 mai. 1978. 3 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Semanal**. Curitiba, 19 mai. 1978. 3 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Semanal**. Curitiba, 24 mai. 1978. 2 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programação Quinzenal**. Curitiba, 1 mai. 1979. 6 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1973-74**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975 [?]. n.p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1976**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1976. n.p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1978**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1978. n.p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1979**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. n.p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1980**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980. n.p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Relatório 1981**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981. n.p.

FUNDAÇÃO Cultural fecha programação de 81 com Quarteto em Cy e Camerata. **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 dez. 1981. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural: projetos para 1990. **Curitiba Hoje**, Curitiba, 28 jan. 1990. Não paginado.

FUNDAÇÃO destina 5 milhões à cultura. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 jun. 1992. Não paginado.

GERALDO Pougy assume Fundação Cultural. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jun. 1993. Não paginado.

GRECA entrega liceu de artes. **Diário Popular**, Curitiba, 8 mai. 1984. p. 2.

GRECA troca secretário da Cultura. **Folha de Londrina**, Londrina, 16 jun. 1993. Não paginado.

GUIMARÃES, Mariângela. Canal fechado. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 abr. 1996. p. 3.

_____. Comunicação truncada. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 set. 1997. Não paginado.

HÁ UM escritor em seu bairro. **Jornal do Estado**, Curitiba, 15 set. 1983. Revista Panorama, p. 5.

Jornal do Estado, Curitiba, 15 set. 1983. Revista Panorama, Nota, p. 6.

LITERATURA em discussão. **Jornal do Estado**, Curitiba, [1983?]. Encontros de Cultura, não paginado.

MEMÓRIAS e infância. **Jornal do Estado**, Curitiba, 9 out. 1983. Encontros de Cultura, não paginado.

MILLARCH, Aramis. Vejam só, Coppola e Napoleão para inaugurar a pedreira! **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 abr. 1989. Almanaque, Tablóide, não paginado.

NOTA de Esclarecimento. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 set. 1997. Não paginado.

NOVA biblioteca da Fundação Cultural será entregue hoje. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 mar. 1983. Não paginado.

NOVA biblioteca infanto-juvenil. **Folha de Curitiba**, Curitiba, 25 abr. 1983. Não paginado.

NOVA diretoria na Fundação. **Folha de Curitiba**, Curitiba, 29 abr. 1983. Não paginado.

OBSERVATÓRIO. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 set. 1982. Não paginado.

O ENSINO da música através de oficinas. **Correio de Notícias**, Curitiba, 10 mar. 1985. Não paginado.

O ETERNO recomeço. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 mai. 2003. Visuais, Imagem desperta polêmica no meio artístico, p. 4.

OLIVA, Olga. Um espaço para ler aprender e brincar. **Correio de Notícias**, Curitiba, 9 mar. 1985. Não paginado.

OS ENCONTROS da cultura. **Correio de Notícias**, Curitiba, 23 jul. 1985. CNRevista, não paginado.

OS PASSEIOS pela cidade continuarão. **Jornal do Estado**, Curitiba, 10 jul. 1983. Revista Panorama, p. 4.

PALMEIRO, Neide. A cidade da cultura. **Correio de Notícias**, Curitiba, 1 jun. 1986. Não paginado.

PRIMEIRA oficina de fanzines. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jun. 1993. Não paginado.

PROCURE: há um escritor em seu bairro. **Jornal do Estado**, Curitiba, 28 ago. 1985. Não paginado.

RIBAS, Dinah. Do erotismo à paixão. **Correio de Notícias**, Curitiba, 29 dez. 1985. Não paginado.

SAI hoje no boletim. **Diário da Tarde**, Curitiba, 2 abr. 1976. Não paginado.

SILVEIRA, Marilu. Artes cênicas abrem encontros de cultura, na terça-feira.. **Correio de Notícias**, Curitiba, 30 jun. 1984. Não paginado.

SHULMAN, Cila. Canta: Paixão segundo Cristino. **Jornal do Estado**, Curitiba, 31 mar. 1984. Não paginado.

_____. Ciclo de debates: O pensamento curitibano. **Jornal do Estado**, Curitiba, 15 abr. 1984. Não paginado.

_____. Encontros de Cultura. **Jornal do Estado**, Curitiba, 27 set. 1983. Não paginado.

_____. Oficina: Os forjadores da música. **Jornal do Estado**, Curitiba, 17 jan. 1984. Não paginado.

TROCA de promoções. **Folha de Londrina**, Londrina, 1984. Não paginado.

UM ESPAÇO infantil na FCC. **Jornal do Estado**, Curitiba, 15 jul. 1983. Não paginado.

UM FLAGRA no circo. **Correio de Notícias**, Curitiba, 12 jul. 1986. Programe-se, não paginado.

VIARO, a racionalidade da administração certa. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 fev. 1983. Não paginado.

8. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

[Casa da Memória - Fundação Cultural de Curitiba]

A FAMÍLIA Wolf e a sede da Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba: FCC, [19--]. 3 f.

A FUNDAÇÃO nasceu para devolver a cidade ao homem. **Voz do Paraná**, Curitiba, 3-9 out. 1976. Roda Viva, p. 5.

ANTIGO quartel reinaugurado como casa de cultura. **Diário Popular**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

A PAISAGEM curitibana. **Correio de Notícias**, Curitiba, 31 mai. 1978. Artes Plásticas, não paginado.

ARTE africana vai ser mostrada aqui. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 nov. 1977. Não paginado.

ARTE da Romênia exposta. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 abr. 1978. Não paginado.

ARTISTA alemão abre a exposição do dia nove. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 3 mar. 1978. Não paginado.

A VELHA casa da praça. **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 abr. 1974. Não paginado.

BARACHO, M. L. G. **Solar Wolf**. Curitiba, fev. 1988. 4 f.

BETO Richa descentraliza cultura. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 2 f., 2005.

CARICATURAS de Karl. **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 mar. 1978. Não paginado.

CASARÃO vai abrigar a Fundação Cultural. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

Correio de Notícias, Curitiba, 12 set. 1984. CNRevista, Exposição Raul Cruz, não paginado.

CURITIBA: a prioridade da arte e cultura. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 25 jan. 1974. Segundo Caderno, não paginado.

Diário do Paraná, Curitiba, 8 mar. 1975. A inauguração da nova sede da Fundação Cultural, não paginado.

EM CASA nova. **Estado do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

Estado do Paraná, Curitiba, 5 mar. 1975. Nota: O casarão que a Fundação Cultural, não paginado.

EXPOSIÇÃO de tapeçarias da Prisão Feminina é um sucesso. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 out. 1977. Não paginado.

EXPOSIÇÃO mostra arte romena. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 abr. 1978. Não paginado.

FARIA, Claudio. Cada unidade, uma história. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1993. p. 19.

FUNDAÇÃO começa com serenata. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 mar. 1975. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural agora está tombada. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 abr. 1981. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1977. Não paginado.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Arte na cidade**. Curitiba, 1975. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Atas de Reuniões do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural de Curitiba**. Curitiba. (Cópias não assinadas). Encadernado.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Curitiba: FCC, v. 23, n. 114, dez. 1994. viii, 206 p.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **História da Fundação**. Curitiba: FCC, [19--]. 1 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Listagem de Prefeitos e Presidentes da FCC**. Curitiba: FCC, [1993?]. 1 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Sede - Histórico**. Curitiba: FCC, [1973?]. 1 f.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba em nova sede. **Gazeta do Povo**, Curitiba 7 mar. 1975. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba coincide com a nova política do Centro Federal de Cultura Para o Brasil. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 mar. 1973. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural tem uma nova sede. **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

FUNDAÇÃO Cultural vai ganhar casa própria. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado

FUNDAÇÃO expõe cartazes e jornais murais. **Jornal do Estado**, Curitiba, 10 jul. 1985. Não paginado.

FUNDAÇÃO na praça garibaldi. **Jornal Imobiliário**, Curitiba, 16-30 abr. 1975. Não paginado.

FUNDAÇÃO tem nova sede. **Diário Popular**, Curitiba, 8 mar. 1975. Não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 6 mar. 1975. Maria Elisa, não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 7 mar. 1975. Aquela, não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 8 mar. 1975. Quase toda, Falando em tudo azul, Muito charme, não paginado.

Gazeta do Povo, Curitiba, 22 mar. 1975. Fundação Cultural de Curitiba, Não paginado.

INAUGURAÇÃO & tudo azul. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 mar. 1975. Não paginado.

LACERDA, M. T. B.; LIMA, M. de L. F. O Palacete Wolf. Curitiba, [1975?], p. 47-49.

LERNER inaugura sede da Fundação Cultural. **Gazeta do Povo**, 8 mar. 1975. Não paginado.

"LITONOVÉLAS", de Raul Cruz, à mostra na Fundação Cultural. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 set. 1984. Não paginado.

LYRA, C. C. de O. A Arquitetura. Curitiba, [1975?], p. 51-53.

MILLARCH, Aramis. A morte da Fundação Cultural quando ela chega aos 10 anos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 fev. 1983. Tablóide, não paginado.

NA GARIBALDI, dois exemplos de cuidado aos prédios históricos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 jul. 1985. Não paginado.

NOVA sede da Fundação Cultural. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 8 mar. 1975. Nota inauguração se Fundação Cultural, não paginado.

O Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1975. 3, não paginado.

PASSADO em imagens no presente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 dez. 2008. Caderno G, Cidade, p. 3.

PERTO das Flores, o 1º encontro de Saul e Jaime. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 mar. 1975. Não paginado.

PINTURAS alemãs são expostas na Fundação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 ago. 1977. Não paginado.

PREFEITO entrega Fundação Cultural e Biblioteca. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1973. Não paginado.

PREFEITO instala Fundação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 mar. 1973. Não paginado.

PREFEITO instala Fundação Cultural e empossa membros. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1973. Não paginado.

PRESIDIÁRIAS vão expor tapeçarias. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 out. 1977. Não paginado.

PROJETO experimental de Arte-Educação em 1991. **Jornal do Estado**, Curitiba, 21 dez. 1990. Cultural, não paginado.

ROTEIRO. **Voz do Paraná**, Curitiba, 9-15 mar. 1975. Não paginado.

SANTOS, Francisco Alves dos. Presente e perspectiva. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1977. Anexo, Cinema, p. 14.

SEDE da Fundação foi entregue com seresta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 mar. 1975. Não paginado.

SERESTA no Relógio das Flores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

SILVIO e seresta abrem a Fundação. **Estado do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

SILVIO Inaugura. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 mar. 1975. Não paginado.

TRABALHO elogiável. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 out. 1977. Não paginado.

UM EXEMPLO de conservação. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 jun. 1985. Não paginado.

9. FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

[Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro - Solar do Barão]

CARNEIRO, Elisa Marília. Calendário de exposições da FCC já está definido para 1999. **Folha de Londrina**, Londrina, 18 dez. 1998. Telas, não paginado.

CURITIBA. Decreto nº 320: Aprova o Estatuto da Fundação Cultural de Curitiba. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, Curitiba, 12 ago. 1987, 1 f.

CURITIBA. Estatuto da Fundação Cultural de Curitiba. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, 28 abr. 1977, 5 f.

CURITIBA. Lei nº 4545: Cria a Fundação Cultural de Curitiba, conforme especifica. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, Curitiba, 5 nov. 1973. 4 f.

CURITIBA. Lei nº 5546: declara de Utilidade Pública a Fundação Cultural de Curitiba. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, Curitiba, 28 ab. 1977, 2 f.

CURITIBA. Política Cultural Ativa da Fundação Cultural de Curitiba. **Fundação Cultural de Curitiba**, Curitiba, [19--], 2 f.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Diretoria de Artes Visuais. Curitiba: FCC, [19--]. 4 f.

Inauguração da Fundação Cultural de Curitiba. 1975. 1 fotografia, p&b, 15 x 21 cm.

Inauguração da Fundação Cultural de Curitiba - Fernando Velloso, Suzana Villela e Maria Francisca. 1975. 1 fotografia, p&b, 10 x 15 cm.

ONUKA, Rosalina Baptista. **História da Fundação.** Curitiba: FCC, [19--]. 2 f.

Presidentes da Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba: FCC, [2015?]. 1 f.

10. JAIR MENDES

[Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro]

1ª BIENAL da Gravura. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 mai. 1984. Não paginado.

ALPENDRE CASA DE ARTE. **São Francisco.** Curitiba, 1976. 1 pôlder.

ARAUJO, Adalice. **Prezado Jair Mendes.** Curitiba, 27 jan. 1986. 1 f.

ARTISTA paranaense expõe em Curitiba e Argentina. **Jornal do Estado**, Curitiba, 29 nov. 1986. Exposição, não paginado.

ASSUNTOS Culturais. **Revista Quatro Estações**, Curitiba, não paginado, jun. 1973.

BAPTISTA, Nery. Novo Jair no MAP. **Gazeta do Povo**, Curitiba, [1988?].
Gazeta nas Artes, p. 23.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. **Vicente Jair Mendes: 1ª Exposição Individual de Pintura.** Curitiba, 1959. 1 pôlder.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. **Vicente Jair Mendes: Pinturas e Desenhos**. Curitiba, [19--]. 1 fôlder.

CASA DA CULTURA. **Jair Mendes, Fernando Calderari, João Osório Brezezinski, Antonio Arney, Elvo Benito Damo, Ivens Fontoura, Estela Sandrini- Teca, Ligia Borba, Renato Pedroso**. Joinville, 1976. 1 fôlder.

DESENHOS e Pinturas de Jair Mendes em exposição na Galeria Banestado. **Correio de Notícias**, Curitiba, 10 dez. 1986. Não paginado.

É IMPOSSÍVEL definir a arte brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 set. 1980. Encontro Nacional de Críticos de Arte, p. 5.

Estado do Paraná, Curitiba, 15 out. 1982a. Fim de Semana, n.82, p. 1.

Estado do Paraná, Curitiba, 15 out. 1982b. Fim de Semana, p. 8.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **1ª Mostra Itinerante de Artes Plásticas**. Uberaba, 1986. 1 fôlder.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE PANARN. **Brazilian Painters At Middfest'84**. Ohio, 1984. 1 fôlder.

GALERIA COCACO. **Jair M 63**. Curitiba, 1963. 1 fôlder.

GALERIA DE ARTE E ANTIGUIDADES. **STVDIVS**. Curitiba, [19--]. 1 fôlder.

GALERIA DE ARTE POUPANÇA BANESTADO. **Jair Mendes**. Curitiba, 1986. 1 fôlder.

GROFF, Luiz. Silva Jardim, a rua. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 out. 1982. Fim de Semana, p. 4-5.

INAUGURAÇÃO & tudo azul. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 mar. 1975. Não paginado.

IWERSEN NETO, Artur Manoel. **Carta para Jair Mendes**. Curitiba, 20 set. 1984. 1 f. Clube Concórdia.

IWERSEN NETO, Artur Manoel. **Carta para Jair Mendes**. Curitiba, 3 out. 1983. 1 f. Clube Concórdia.

JAIR Mendes. **Correio de Notícias**, Curitiba, 18 nov. 1978. Não paginado.

JAIR Mendes fala, hoje, no Solar do Barão. **Correio de Notícias**, Curitiba, 10 jul. 1984. Não paginado.

JAIR Mendes vai expor no MAC. **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 out. 1978. Artes Visuais, não paginado.

MACHADO, Edson. **Três artistas contemporâneos**. Joinville, 12 jun. 1977. 1 f. Museu De Arte de Joinville.

MENDES, Jair. **Correio da Manhã**, Portugal, [19--]. 5 f. Entrevista.

MENDES, Jair. Guido Viaro - Gravador. **Museu Guido Viaro**, Curitiba, 30 mar. 1982. 2 f. Entrevista cedida a Cristina Lunardeffi Ramos.

MENDES, Vicente Jair. **Curriculum Vitae**. Curitiba, [1989?]. 17 f.

MILLARCH, Aramis. **Jair M 77**. Curitiba, 24 jun. 1977. 1 f. Eucat Expo.

MILLARCH, A; NASCIMENTO, M.; MENDONÇA, D. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 out. 1982. Fim de Semana, Sacada, p. 2.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Jair Mendes**. Curitiba, 1978. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Paraná, arte agora.** Curitiba, 1976. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Pintores Contemporâneos do Paraná.** Curitiba, 1986. 1 fôlder.

MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE. **O Homem.** Joinville, 1979. 1 fôlder.

MUSEU GUIDO VIARO. **Leilão de Arte.** Curitiba, [1980?]. 1 fôlder.

MUSEU GUIDO VIARO. **Quadros de Jair Mendes para a exposição do Badep.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, [19--]. Relatório técnico.

OBRA de Arte. **Correio de Notícias,** Curitiba, 5 fev. 1987. Não paginado.

OBRA de Jair Mendes integra acervo da cidade e vira postal. **Jornal do Estado,** Curitiba, 3 jan. 1987. Não paginado.

OBRA de Jair Mendes integra acervo da cidade e vira postal. **Diário Popular,** Curitiba, 4 jan. 1987. Não paginado.

OS PÁRIAS urbanos, segundo Jair. **Correio de Notícias,** Curitiba, 1 nov. 1978. Não paginado.

PINTURAS de Jair Mendes em mostra. **Gazeta do Povo,** Curitiba, 10 dez. 1986. Não paginado.

POR EXEMPLO o artista Jair Mendes. **Correio de Notícias,** Curitiba, jun. 1977. Não paginado.

SALA DE EXPOSIÇÕES DA BIBLIOTECA PÚBLICA. **Jair M.** Curitiba, 1968. 1 fôlder.

SALA DE EXPOSIÇÕES DA BIBLIOTECA PÚBLICA. **Jair Mendes**. Curitiba, 1972. 1 fôlder.

SALA DE EXPOSIÇÕES DA BIBLIOTECA PÚBLICA. **Pintores Contemporâneos do Paraná**. Curitiba, 1964. 1 fôlder.

Seminário Cultural, Curitiba, 10 nov. 1968. p. 1-2.

TEATRO PAIOL. **Discipulos de Guido Viaro**. Curitiba, 1972. 1 fôlder.

VANGUARDIZAR é preciso. **Estado do Paraná**, Curitiba, 19 nov. 1981. Não paginado.

XAVIER, Edgardo. **O desenho é a honestidade da pintura**. Lisboa, 3 out. 1988. 1 f.

11. JORGE CARLOS SADE

[Biblioteca Pública do Paraná – Divisão Paranaense]

SADE, Jorge Carlos. A Gandaia Cultural. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 abr. 1979. p. 5-6.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 mai. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 5.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 mai. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 mai. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mai. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 5.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 jun. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 8 jun. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jun. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 jun. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 jun. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 jul. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jul. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 jul. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 5.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 ago. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 5.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 ago. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 ago. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 3.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 set. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 2.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 set. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 set. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 out. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 out. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 nov. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 4.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 dez. 1979. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 5 e 6.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 fev. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 8.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 8 fev. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 8.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 fev. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 8.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 fev. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 8.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 28 mar. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 abr. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 abr. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 abr. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 mai. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 mai. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 mai. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 18-19.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 30 mai. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 jun. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 jun. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14-15.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 jun. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 4 jul. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 11 jul. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jul. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 jul. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 ago. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 8 ago. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 ago. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 ago. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 set. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 set. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 set. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 set. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 out. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 out. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 31 out. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 nov. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 nov. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 nov. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 5 dez. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 dez. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

_____. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 dez. 1980. Fim de Semana, Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode, p. 14.

12. JORNAIS DIVERSOS

[Hemeroteca Digital Brasileira]

400 MIL para dois parques de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 abr. 1973. Primeiro Caderno, p. 10.

ADHERBAL Stresser: Município presta homenagem a jornalista. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 nov. 1973. Primeiro Caderno, p. 9.

A FEITIÇARIA surrealista. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 nov. 1973. Terceiro Caderno, p. 3.

AÍ VEM gente que entende de cidades. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 ago. 1974. Segundo Caderno, p. 8.

A MÚSICA veio passar as férias no Paraná. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 jan. 1974. Segundo Caderno, p. 4.

ANTIGAS construções de um velho costume foram recuperadas para dar lugar a um moderno Centro de Criatividade, no Parque São Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 out. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

ARAUJO, Adalice. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 set. 1974. Segundo Caderno, Artes Visuais, Manchetes, Exposição de gravuras esquimós, p. 7.

_____. Arte – é hoje pró-texto. **Diário do Paraná**, Curitiba, 27 ago. 1972. Terceiro Caderno, p. 7.

_____. Artistas paranaenses manchetes nacionais. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 jun. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, p. 3.

_____. A vez dos figurativos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 1970. Terceiro Caderno, Artes Plásticas, p. 7.

_____. Curso de arte e criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 mar. 1974. Terceiro Caderno, DP Domingo, p. 8.

_____. Em Curitiba o maior centro de criatividade da América Latina. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 nov. 1973. Terceiro Caderno, DP Domingo, p. 4.

_____. Exposição de múltiplos inaugura Centro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 nov. 1973. Terceiro Caderno, DP Domingo, p. 4.

_____. Exposição fotográfica das obras de Brancusi. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 out. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, p. 3.

_____. Fernando Velloso. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 dez. 1973. Quarto Caderno, DP Domingo, p. 1.

_____. Impressões: XVII Salão de Artes Plásticas para Novos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 jun. 1973. Quarto Caderno, DP Domingo, p. 1.

_____. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73 - 1.a parte. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1973. Quarto Caderno, DP Domingo, p. 1.

_____. Manchetes das artes plásticas no Paraná em 73 (II parte). **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 jan. 1974. Terceiro Caderno, DP Domingo, p. 4.

_____. O kitsch no carnaval curitibano. **Diário do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, p. 2.

_____. O V Colóquio de Museus de Arte do Brasil. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 nov. 1970. Primeiro Caderno, p. 8.

_____. Poty exporá no Badep. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 jun. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, Seminário do cinema documentário e de animação, p. 2.

_____. Scliar no Centro de Criatividade do Parque São Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 dez. 1973. Segundo Caderno, DP Domingo, p. 11.

ARTES: criatividade ganha centro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 dez. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

BOA música na pedreira do Pilarzinho. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 9.

BONECOS: O festival inicia amanhã no TG. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 fev. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

BONS programas no Festival de Música. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

CARDOSO, Rosy de Sá. Curitiba de A a Z. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 mar. 1974. Terceiro Caderno, Turismo, p. 4.

CENTRO de Criatividade de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

CENTRO de Criatividade tem cursos para todos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 7.

CENTRO fica melhor para criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 mai. 1974. Primeiro Caderno, p. 9.

CONCURSO de cartazes. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 jun. 1974. Primeiro Caderno, p. 9.

CONJUNTO gastronômico no Parque em dois meses. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 mai. 1974. Primeiro Caderno, São Lourenço, p. 8.

CRIANÇAS fazem teatro no parque. **Diário do Paraná**, Curitiba, 31 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

CRIATIVIDADE. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 set. 1973. Primeiro Caderno, Nossa Opinião, p. 2.

CRIATIVIDADE. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 7.

CRIATIVIDADE. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 dez. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

CRIATIVIDADE. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 dez. 1973. Primeiro Caderno, p. 8.

CRIATIVIDADE: Centro será inaugurado em novembro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 out. 1973. Primeiro Caderno, p. 9.

CURSO de arte no Centro de Criatividade de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1974. Terceiro Caderno, DP Domingo, Artes Visuais, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 2 dez. 1973. Segundo Caderno, DP nos bairros, Criatividade, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 8 dez. 1973. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, DA PROGRAMAÇÃO, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 19 dez. 1973. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, ESTÁ, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 29 dez. 1973. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, A PROGRAMAÇÃO, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 9 jan. 1974. Segundo Caderno, Em poucas linhas, O ARTISTA, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 11 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

Diário do Paraná, Curitiba, 18 jan. 1974. Segundo Caderno, Enfoque, Quadrinhos, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 14 fev. 1974. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, VOCÊ, p. 5.

Diário do Paraná, Curitiba, 17 fev. 1974. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, COMEÇA, p. 7.

Diário do Paraná, Curitiba, 3 mar. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Grande privilégio, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 22 mar. 1974. Segundo Caderno, Dando o serviço, Dicas, O CENTRO, p. 2.

Diário do Paraná, Curitiba, 23 mar. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Cidade de Curitiba, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 28 mar. 1974. Segundo Caderno, Agenda, Coluninha, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 6 abr. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 11 abr. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Só faz o melhor, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 21 abr. 1974. Terceiro Caderno, Uma vez por semana, Parque São Lourenço, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 7 jun. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Bunuel & Resnais, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 19 jun. 1974. Segundo Caderno, Sociedade, Exposição, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 27 jun. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Nova proposta, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 4 jul. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Férias/Criação, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 30 ago. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Apatia geral, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 3 out. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Coreografia, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 9 out. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Maria Fux, p. 6.

DOMINGO no Parque. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

ESCOLAS municipais começam as aulas segunda-feira. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 mar. 1972. Segundo Caderno, p. 1.

FERNANDO, Toni. Pessoal da Prefeitura dá passeio em São Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 2 jun. 1974. Segundo Caderno, Posicionamento, p. 7.

FIM-DE-SEMANA com calor todos procuram um parque. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 fev. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, Parque São Lourenço, p. 5.

FRANCIOSI, Eddy Antonio. Expoesia 2. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 nov. 1973. Segundo Caderno, Sociedade, p. 3.

_____. Inauguração. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 dez. 1973. Segundo Caderno, Sociedade, p. 3.

_____. No Parque. **Diário do Paraná**, Curitiba, 12 dez. 1973. Segundo Caderno, Sociedade, p. 3.

GUIMARÃES, Célio H. Os heróis estão chegando! **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 jan. 1974. Primeiro Caderno, DP Especial, p. 8.

HOFFMANN exhibe cine de animação. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 jun. 1974. Primeiro Caderno, p. 8.

INAUGURAÇÕES começam com as vias de acesso. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 mar. 1973. Segundo Caderno, p. 1.

INICIA reciclagem para professores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1974. Segundo Caderno, p. 1.

INICIADOS trabalhos: Aldeia internacional. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1974. Primeiro Caderno, p. 8.

JARBAS Passarinho inaugura quadrinhos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 7.

JOPPERT, Valéria. Uma escola nasce sob o signo da borboleta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 jan. 1972. Terceiro Caderno, p. 3.

JUNIOR, Almir Feijó. A Cinemateca de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 abr. 1975. Segundo Caderno, Cinema, p. 8.

KENZO Tange na exposição. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1974. Primeiro Caderno, p. 8.

LABORATÓRIO de arte por entre as flores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 5.

LAZER traz Burle Marx. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 set. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

LAZER vai a debate logo. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 out. 1974. Segundo Caderno, p. 12.

LERNER: a união dos poderes locais. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 dez. 1973. Primeiro Caderno, As realizações, p. 7.

LERNER lança primeiros dois projetos "CURA". **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 dez. 1973. Primeiro Caderno, p. 5.

MEDIEVALISMO hoje no Paiol. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 mai. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

MILLÔR e Burle neste seminário. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 out. 1974. Segundo Caderno, p. 8.

NOSSA arte plástica terá o Centro de Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 27 nov. 1973. Primeiro Caderno, p. 7.

O ANTIGO costume foi transformado em Centro de Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 nov. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

OS ASSALTANTES estão de volta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 jul. 1974. Segundo Caderno, Obras de Arte, p. 8.

PAIOL comemora 2 anos com "show" do MPB-4. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 1.

PARQUE São Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1973. Primeiro Caderno, DP Especial, p. 8.

PAVILHÃO de Etnias para 20 raças. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 6.

PELA MANSUR entrava o progresso do bairro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 jun. 1974. Segundo Caderno, p. 5.

PERON, Desidério. Uma visita às obras da cidade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 out. 1973. Segundo Caderno, DP Especial, p. 3.

PREFEITURA amplia obras no setor educação. **Diário do Paraná**, Curitiba, 17 set. 1972. Segundo Caderno, p. 6.

PREFEITURA e empresas estudam a nova Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 mar. 1974. Primeiro Caderno, p. 6.

RESSURREIÇÃO. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 ago. 1973. Primeiro Caderno, Nossa Opinião, p. 2.

ROCHA, Anibal de Pádua. Coisa Séria. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 dez. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

_____. Expoesia_2. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

_____. Expoesia_2. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 nov. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

_____. Improvisação do corpo. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 dez. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

_____. Lerner & prestígio. **Diário do Paraná**, Curitiba, 8 nov. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

_____. Psicomotricidade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 dez. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

RUA XV: Emílio e Lerner & café. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 out. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. Concurso Nacional de Piano Pró Arte". **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 abr. 1974. Terceiro Caderno, Música, Curso de arte e criatividade, p. 2.

SÃO Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1973. Primeiro Caderno, p. 1.

SECRETARIADO: As obras de 1973. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1973. Segundo Caderno, Curitiba, hora da Indústria, p. 9.

SILVEIRA, Sérgio Augusto. Quem matou o pinto? **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 ago. 1974. Primeiro Caderno, p. 2.

TOM Hudson vem ensinar criatividade na educação. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1971. 1º Caderno, p. 4.

VII Festival de Música começa com Villa-Lobos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 dez. 1973. Primeiro Caderno, p. 9.

VII Festival de Música de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 jan. 1974. Segundo Caderno, p. 3.

XAVIER, Luiz Augusto. A Chave do Som. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 abr. 1975. Segundo Caderno, Música, p. 8.

13. TABLÓIDE

[Tabloide digital]

MILLARCH, Aramis. 14 ex-prefeitos e uma preocupação: Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 mai. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. A caça ao acervo para um espaço improvisado. **Estado do Paraná**, Curitiba, 11 jan. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 2.

MILLARCH, Aramis. A cidade & a música. **Estado do Paraná**, Curitiba, 3 set. 1974. Almanaque, Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. A cidade Garcez. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26 nov. 1975. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. A Cocaco sua época & sua gente. **Estado do Paraná**, Curitiba, 7 jun. 1979. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. A crise das artes plásticas. **Estado do Paraná**, Curitiba, 7 out. 1975. p. 18.

MILLARCH, Aramis. A Cultura e o Estado. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 out. 1990. Almanaque, Tablóide, p. 24.

MILLARCH, Aramis. A enciclopédia dos super-heróis que Goida escreveu. **Estado do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1992. Almanaque, Tablóide, p. 20.

MILLARCH, Aramis. Afinal a Schaffer renasce. Renasce?. **Estado do Paraná**, Curitiba, 8 jun. 1980. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. A Fucucu nega-se a exhibir um dos melhores filmes de 1988. **Estado do Paraná**, Curitiba, 8 jul. 1988. Almanaque, Música, p. 8.

MILLARCH, Aramis. Agora o ódio atinge as bancas na Rua das Flores. **Estado do Paraná**, Curitiba, 3 abr. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. A novela do Museu (chegará ao fim?). **Estado do Paraná**, Curitiba, 27 mai. 1976. Tablóide, não paginado.

MILLARCH, Aramis. As desafinações no Solar dos músicos. **Estado do Paraná**, Curitiba, 24 mai. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 2.

MILLARCH, Aramis. Bonecos Dadá. **Estado do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1977. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Briga de foice no poder de Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 20 dez. 1985. Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Cadernos da memória voltam com partituras de Henrique. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 out. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Cineclubistas fazem as denúncias e homenagens. **Estado do Paraná**, Curitiba, 3 mai. 1986. Tablóide, não paginado.

MILLARCH, Aramis. Cocaco, 20 anos depois.... **Estado do Paraná**, Curitiba, 1 jun. 1979. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Crise na FCC com a saída de assessores. **Estado do Paraná**, Curitiba, 22 fev. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Críticos, teses e muitas exposições. **Estado do Paraná**, Curitiba, 28 ago. 1980. Tablóide, p. 6.

MILLARCH, Aramis. De Heddy ao Lobo, ciranda no Inacem. **Estado do Paraná**, Curitiba, 1 fev. 1985. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. De Portinari, mostra para ficar na história. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26 set. 1985. Tablóide, p. 20.

MILLARCH, Aramis. E a Camerata perdeu o seu fundador: Regina demite-se. **Estado do Paraná**, Curitiba, 24 mai. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 2.

MILLARCH, Aramis. ELES&ELAS. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1973. Tablóide, p. 6.

MILLARCH, Aramis. Em uma centena de boletins, um pouca das memórias de Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jul. 1992. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Erros e acertos de Marés, coerente ideologicamente. **Estado do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Fanchette, a orfandade dos que amam Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. "Flics" no cinema, na música e até no teatro. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jun. 1979. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Gamba, a vereda de um teatro polêmico. **Estado do Paraná**, Curitiba, 20 nov. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Generosidade de Poty faz que Portão ganhe o museu. **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 abr. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Graças a Urban, calçadão da Rua das Flores ganha documentação. **Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jul. 1992. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Jair no ringue plástico. **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 set. 1977. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Lembranças de Vinícius nono aniversário do Paiol. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 dez. 1980. Tablóide, p. 9.

MILLARCH, Aramis. Lobo, com ajuda de seus orixás, ganha Secretaria. **Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jan. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Luís, um forte arquiteto que não joga na equipe de Lerner. **Estado do Paraná**, Curitiba, 7 abr. 1992. Almanaque, Tablóide, p. 24.

MILLARCH, Aramis. Mais duas grandes estréias: "Wall Street" e "Esperança e Glória". **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 abr. 1988. Almanaque, Cinema, p. 2.

MILLARCH, Aramis. Mais um teatro. **Estado do Paraná**, Curitiba, 2 set. 1976. p. 4.

MILLARCH, Aramis. Marés dá chance na FCC às mulheres.... **Estado do Paraná**, Curitiba, 23 abr. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Mário exige explicações sobre o Fundo de Cinema . **Estado do Paraná**, Curitiba, 19 mar. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Memória urbanística para preservar a nossa cidade. **Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jun. 1990. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Mundo Plástico. **Estado do Paraná**, Curitiba, 1 nov. 1975. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Museu Guido Viaro. **Estado do Paraná**, Curitiba, 22 jan. 1980. Tablóide, p. 8.

MILLARCH, Aramis. Nas crônicas de EGC, girou o tempo pela sua "Roda Gigante". **Estado do Paraná**, Curitiba, 9 mar. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Nem que me mordas. **Estado do Paraná**, Curitiba, 20 fev. 1974. Panorama, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Nicolau, que não fique no número 1. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 jul. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. No campo de batalha. **Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1979. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Observatório. **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 jun. 1980. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. O atelier Guido Viaro e uma geração de talentos. **Estado do Paraná**, Curitiba, 18 jul. 1987. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Ódio político faz Museu Guido Viaro esvaziar-se. **Estado do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. O Mestre Criativo. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 jun. 1974. Panorama, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Os discos paranaenses (III). **Estado do Paraná**, Curitiba, 5 jan. 1980. Tablóide, p. 6.

MILLARCH, Aramis. Os documentários que a Prefeitura poderia ajudar a fazer em Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 set. 1990. Almanaque, p. 3.

MILLARCH, Aramis. O esqueleto que renasce e um terreno a Cr\$300 milhões. **Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1982. Almanaque, Tablóide, p. 7.

MILLARCH, Aramis. Os tempos do Pavilhão Carlos Gomes. **Estado do Paraná**, Curitiba, 27 jan. 1991. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. O velho e o novo. **Estado do Paraná**, Curitiba, 8 mar. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Os projetos de Ivo. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26 mar. 1974. Almanaque, Panorama, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Paiol, ano 10 ou anotações para a sua futura história. **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 dez. 1981. Almanaque, Tablóide, p. 6.

MILLARCH, Aramis. Paiol, o que fizeram com você?. **Estado do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Paixão & morte de um teatro. **Estado do Paraná**, Curitiba, 21 jul. 1987. Almanaque, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Palco/Som/Imagem. **Estado do Paraná**, Curitiba, 22 abr. 1973. Almanaque, Tablóide, p. 1.

MILLARCH, Aramis. Passagem para o talento. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mai. 1976. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Poty aniversaria e dá o presente a Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 1 abr. 1986. Almanaque, Tablóide, p. 13.

MILLARCH, Aramis. Pouco a pouco, apaga-se nosso passado cultural. **Estado do Paraná**, Curitiba, 3 mar. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Quando Mercer trocou a gravata de Umberto Eco. **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 ago. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Quando o técnico vale mais que o politiquero demagogo. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1992. Almanaque, Tablóide, p. 20.

MILLARCH, Aramis. Rafael, a dimensão do homem e técnico. **Estado do Paraná**, Curitiba, 11 jan. 1980. Seis Colunas, p. 6.

MILLARCH, Aramis. Renato que foi Reinaldo deixa os ecos da saudade. **Estado do Paraná**, Curitiba, 2 mar. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Santa Felicidade, 100 anos. **Estado do Paraná**, Curitiba, 6 abr. 1974. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. SOM/PALCO/IMAGEM. **Estado do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1973. Tablóide, p. 6.

MILLARCH, Aramis. Também assim não há público que resista. **Estado do Paraná**, Curitiba, 24 set. 1988. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. TEATRO. **Estado do Paraná**, Curitiba, 28 mar. 1973. p. 14.

MILLARCH, Aramis. Curitiba, túmulo do Carnaval. **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 fev. 1989. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Uma canção para Curitiba. **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 mar. 1990. Almanaque, Tablóide, p. 3.

MILLARCH, Aramis. Uma rua chamada Francisco. **Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jul. 1976. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Viaro ganha o seu museu em um mês. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26 fev. 1975. Tablóide, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Zig-zag. **Estado do Paraná**, Curitiba, 8 jun. 1974. Panorama, p. 4.

14. **FONTES DIVERSAS**

ANTONELLI, Diego. Em 1ª votação, Câmara aprova Lei do Patrimônio Cultural de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 fev. 2016. Vida e Cidadania, 6 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/em-1-votacao-camara-aprova-lei-patrimonio-cultural-de-curitiba-5ih40vctrajq7i0eu6q5j?ref=ab>>. Acesso em: 23/04/2016.

ARAÚJO, Adalice. Curso de Arte e Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1973?]. DP Domingo, não paginado.

ARAÚJO, Adalice. Exposição fotográfica das obras de Brancusi. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 out. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, p. 3.

BASTOS, Mauro Martins. Lula encanta a classe média. **República**, Lisboa, 5 set. 1979. Trabalhadores, p. 10.

ARTIST interview: Marcello Nitsche. **Tate**, London, [20--]. 2 p. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/marcello-nitsche>>. Acesso em: 25/01/2016.

CALENDÁRIO de efemérides. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 mar. 1973. Primeiro Caderno, Nossa Opinião, p. 2.

CÂMARA Municipal fica sem tempo para projetos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 15 dez. 1972. Primeiro Caderno, Polinotas, p. 2.

CARNIERI, H.; FERNANDES, J. C. Constantino Viaro, Artista, se me permitem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 nov. 2011. Entrevistas, 7 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/entrevistas/artista->

se-me-permitem-9ul5ch6slm6mc5n4jioz9nozy#ancora>. Acesso em: 07/05/2015.

CARVALHO, Hermínio Bello de. O Carpinteiro Paulinho da Viola e o Preto Velho da Esmeralda. **Samba & Choro**, Curitiba, 8 out. 2003. 7 p. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1065663655/index_html>. Acesso em: 21/04/2015.

CARVALHO, Joyce. Aramis Millarch em 30 anos de entrevistas. **Paraná Online**, Curitiba, 1 dez. 2009. Almanaque, 3 p. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/413149/>>. Acesso em: 21/04/2015.

CASTILHO, Cristiano. O mundo cultural de Aramis Millarch. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 nov. 2009. Caderno G, 4 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-mundo-cultural-de-aramis-millarch-c0nnolt8dia182pktuobssi8e>>. Acesso em: 21/04/2015.

CENTRO de Criatividade de Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

CENTRO de Criatividade tem curso para todos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 7.

CONSELHO Cultural. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 fev. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

CRIANÇAS vão ter curso no Abranches. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 jan. 1975. Segundo Caderno, Bairros, p. 5.

CRIATIVIDADE infantil: Badep. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 nov. 1974. Primeiro Caderno, p. 5.

CRIATIVIDADE, um novo esquema. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1975?]. Não paginado.

DEFINIDO o programa oficial de carnaval. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1975?]. Não paginado.

CURSO de arte no Centro de Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1974. Terceiro Caderno, Artes Visuais, p. 3.

DA FALTA de comida às doenças que matam. **Diário do Paraná**, Curitiba, nov. 1973. DP Especial, não paginado.

DEDA, Rhodrigo. Ex-prefeito de Curitiba, Ivo Arzua foi um dos 19 que assinou o ato. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 dez. 2008. Vida Pública, 3 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/ex-prefeito-de-curitiba-ivo-arzua-foi-um-dos-19-que-assinou-o-ato3ck3zx4ggi7w5rrkcq0kf4g9ce>. Acesso em: 10/05/2015.

DESTEFANI, Cid. Coisas da Rua XV. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 ago. 2012. Nostalgia, 3 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/nostalgia/coisas-da-rua-xv23t3ddaljsmjests9uualiku>. Acesso em: 15/07/2015.

DESTEFANI, Cid. Curitiba para principiantes. **Jornal de Londrina**, Londrina, 15 set. 2013. Opinião, Nostalgia, 2 p. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/mundo/conteudo.phtml?id=1408670>>. Acesso em: 05/06/2015.

DESTEFANI, Cid. O palhaço o que é?... **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 out. 2010. Nostalgia, 3 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/nostalgia/o-palhaco-o-que-e-0f1hqs93v7pd52o5a80khdn2>>. Acesso em: 05/06/2015.

Diário do Paraná, Curitiba, 23 abr. 1971. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, O antigo, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 7 mai. 1971. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, Violeta Franco, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 14 dez. 1973. Criatividade, Atividades iniciam hoje, p. 1.

Diário do Paraná, Curitiba, 19 dez. 1973. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, Está, p. 3.

Diário do Paraná, Curitiba, 6 mar. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, De Arquitetura, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 6 abr. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, América Latina, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 18 mai. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, Chapetuba, p. 6.

Diário do Paraná, Curitiba, 19 jun. 1974. Segundo Caderno, Sociedade, Exposição, p. 3.

DOMINGO no parque. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

ESCOLA ISRAELITA BRASILEIRA SALOMÃO GUELMANN. **História: Uma escola de tradição**. Curitiba, [20--]. 2 p. Disponível em: <<http://www.eibsg.com.br/historia-tradicao.asp>>. Acesso em: 09/07/2015.

EXPOSIÇÃO de gravuras esquimós. **Diário do Paraná**, Curitiba, 29 set. 1974. Segundo Caderno, Artes Visuais, Manchetes, p. 7.

FÁBRICA de vidros. **Diário do Paraná**, Curitiba, 12 dez. 1974. Primeiro Caderno, Enfoque, p. 6.

FERNANDES, José Carlos. A visita do ilustre Alfred Willer. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 nov. 2014. 3 p. Disponível em: < www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/a-visita-do-ilustre-alfred-willer-efv58o6h4vi4m7slf9badybf2>. Acesso em: 26/03/2015.

FERNANDES, Jopsé Carlos. "Pérola desse planalto, toda faceira e bonita...". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 mar. 2013. Vida e Cidadania, 3 p. Disponível em: < <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/perola-desse-planalto-toda-faceira-e-bonita-ef963whqtmjyqcgray4a8f49a>>. Acesso em: 31/01/2015.

FERNANDES, José Carlos. Saul Paiz, o prefeito da era do gelo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 out. 2010. Vida e Cidadania, 4 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/perfil/saul-raiz-o-prefeito-da-era-do-gelo-01rn06t9prqlcmx870iwyw85q>>. Acesso em: 21/03/2015.

FERNANDES, José Carlos. Uma cidade sem passado e sem lei. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 fev. 2013. Vida e Cidadania, 7 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/uma-cidade-sem-passado-e-sem-lei-ex88ks1hxqtmxi5l0vaqrqz2>>. Acesso em: 23/04/2016.

FUNDAÇÃO. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 mar. 1973. Segundo Caderno, Enfoque, p. 3.

FUNDAÇÃO Cultural: Uma Boa Perspectiva Para 72. **Diário do Paraná**, Curitiba, 30 dez. 1971. Primeiro Caderno, Em poucas linhas, p. 3.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Fundação Cultural em Cartaz**: mais de 40 anos de história. Curitiba: FCC, 2014. 24 f.

GABRE, Solange de Fátima. **Mediação Cultural para a pequena infância: um projeto educativo no Museu Guido Viaro**. 164 f. Dissertação (mestrado) -

Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), Joinville, 2011.

GNOATO, Luis Salvador. Curitiba, cidade do amanhã: 40 depois. Algumas premissas teóricas do Plano Wilhelm-IPPUC. **Arquitextos**, São Paulo, 2006. n. 072.01, Vitruvius, 6 p. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/351>>. Acesso em: 23/03/2015.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Uma situação colonial?. **Contracampo**, [20--]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>>. Acesso em: 02/03/2016.

GONÇALVES, Anderson. Jornalista Cândido Gomes Chagas morre em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 mar. 2012. Vida e Cidadania, 3 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/jornalis-candido-gomes-chagas-morre-em-curitiba-78fec1yyqdakpx83utrp7w3y>>. Acesso em: 23/04/2016.

HAYGERT, Aroldo Murá G. Ennio Marques Ferreira: Testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas. **Ciência e Fé**, Curitiba, jan. 2007. 6 p. Disponível em: <http://www.cienciaefe.org.br/online/imago/ennio_marques_ferreira/ennio.htm>. Acesso em: 29/03/2015.

HAYGERT, Aroldo Murá G. Ernani Buchmann: historiógrafo da bola, escriba de Curitiba. **Ciência e Fé**, Curitiba, jul. 2006. 7 p. Disponível em: <<http://www.cienciaefe.org.br/online/imago/ernani/ernani.htm>>. Acesso em: 08/07/2015.

HAYGERT, Aroldo Murá G. “Road to Curitiba”: um testemunho. **Ciência e Fé**, Curitiba, jul. 2007. 3 p. Disponível em: <<http://www.cienciaefe.org.br/jornal/ed93/mt06.html>>. Acesso em: 08/07/2015.

INAUGURAÇÕES começam com as vias de acesso. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1973?]. Não paginado.

INSCRIÇÃO para o curso de gravura. **Diário do Paraná**, Curitiba, 16 jan. 1975. Primeiro Caderno, p. 6.

JUNGES, Cíntia. Antiga Imprensa Paranaense deve fechar. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1 ago. 2012. Economia, 1 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/economia/antiga-imprensa-paranaense-deve-fechar-3a2dtlab1aubrvjs6in553qry>. Acesso em: 11/08/2016.

JUSTINO, Adriano. A vitória do pedestre 40 anos depois. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 mai. 2012. Vida e Cidadania, 6 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-vitoria-do-pedestre-40-anos-depois-2cnwshrour0dfjhsqe6ybn7y>. Acesso em: 07/05/2015.

KENZO Tange na exposição. **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 mai. 1974. Primeiro Caderno, p. 8.

KUSTER, Maria C. Kletzmann. **Carta para Aramis Millarch**. Novo Hamburgo, [2013?]. 1f.

LABORATÓRIO de arte por entre as flores. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 jan. 1974. Primeiro Caderno, p. 5.

LAZER: Urgência para criação no Parque Nacional do Marumbi. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1974?]. Não paginado.

MENDONÇA, Dante. Comigo ninguém pode. **Paraná Online**, Curitiba, 5 jul. 2007. 3 p. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/colunistas/dante-mendonca/47557/COMIGO+NINGUEM+PODE>>. Acesso em: 29/03/2015.

MENEZES, Fabiane Ziolla. O Ippuc precisa ouvir o povo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2011. Vida e Cidadania, Especial, 2 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especial/aniversario-de-curitiba/2011/o-ippuc-precisa-ouvir-o-povo-3ck5n5ypcm18Ortzuy04gunny>. Acesso em: 10/05/2015.

“MILAGRE brasileiro”: o grande debate. Especial: Sete autores e o “milagre brasileiro”. Celso Furtado, Maria da Conceição Tavares, Mário H. Simonsen, Carlos Langoni, Chico de Oliveira, Paul Singer e José Serra. **Opinião**, nº4, 27/nov. a 04/dez. de 1972, p. 11-14.

MILLOR confirma sua presença no encontro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 3 nov. 1974. Segundo Caderno, p. 5.

MILLOR critica concepção de lazer para uma maioria pobre. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 nov. 1974. Segundo Caderno, p. 6.

MILLÔR: Lazer não é comigo. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 nov. 1974. Primeiro Caderno, p. 7.

MORAIS, A.; STANCKI, R. Estrela Clandestina. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 nov. 2011. Entrevistas, 5 p. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/especiais/entrevistas/estrelaclandestina97cdqoaf5t6n1v1llq3vuu91q>>. Acesso em: 10/06/2016.

MORRE o ex-prefeito de Curitiba Ivo Arzua Pereira. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 set. 2012. Vida e Cidadania, 3 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/morre-o-ex-prefeito-de-curitiba-ivo-arzua-pereira-3ck2cmd2tqz6nb2xzvloccleo6>. Acesso em: 10/05/2015.

NO GUAÍRA, uma noite com Maria Fux e o balé. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1 dez. 1974. Segundo Caderno, Espetáculos, p. 3.

NOSSA arte plástica terá o Centro de Criatividade. **Diário do Paraná**, Curitiba, 27 nov. 1973. Primeiro Caderno, p. 7.

NOVO esquema para o Parque São Lourenço. **Diário do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1975. Segundo Caderno, Bairros, p. 5.

O BEIJO é um atentado ao pudor? **Diário do Paraná**, Curitiba, [1973?]. DP-Especial, O namoro público em questão, não paginado.

O PARQUE São Lourenço. **Retratos do Belém: a trajetória de um rio urbano**, Curitiba, [20--]. 5 p. Disponível em: <<http://retratosdobelem.blogspot.com.br/2012/10/o-parque-sao-lourenco.html>>. Acesso em: 09/04/2016.

Parque São Lourenço. **Estrada do Assungui**, Curitiba, [20--]. Disponível em: <<http://estradaoassungui.blogspot.com.br/2012/05/parque-sao-lourenco.html>>. Acesso em: 09/04/2016.

Pavilhão Carlos Gomes. [19--]. 2 fotografias, p&b, 15 x 21 cm.

PAVILHÃO de etnias. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 jan. 1974. Segundo Caderno, DP nos bairros, p. 5.

PERON, D.; MATOS, I. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1975?]. Confetes & Serpentinhas, Decoração com Criatividade, não paginado.

PERON, D.; MATOS, I. Este ano a verba encurtou: 100 mil. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1975?]. Confetes & Serpentinhas, não paginado.

POVO vai ajudar na decoração das ruas. **Diário do Paraná**, Curitiba, [1975?]. Não paginado.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **Anais Semana do Conhecimento 2011**. Curitiba: Instituto Municipal de Administração Pública, 2012. 150 f.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **Boletim P.M.C. - Plano de Urbanização de Curitiba**. Secretaria da Prefeitura, Curitiba, 1943. 109 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **Operações Urbanas Consorciadas**. Curitiba: IPPUC, [20--]. Mapa.

RODRIGUES, Geverson Bispo. **Mostras de Cinema Super-8 na Escola Técnica Federal Do Paraná no final da década de 70: Um resgate histórico**. 54 f. Monografia em Tecnologia em Comunicação Institucional, do Departamento de Comunicação e Expressão - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SECRETARIADO: as obras de 1973. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

SEMANA de Cultura Alemã. **Diário do Paraná**, Curitiba, 7 abr. 1974. Terceiro Caderno, p. 2.

SESC. **Desenhos do Grupo Convergência**. Curitiba, 1981. Convite de exposição.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **ARTE E POLÍTICA NO BRASIL – OS ANOS 1960: questões de arte e participação social**. 21 f. Artigo - Estudos de Sociologia, v. 2, n. 17, 2011. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/rt/printerFriendly/43/34>>. Acesso em: 07/01/2016.

TACUCHIAN, Ricardo. **Widmer em foco por dois de seus ex-alunos**. 5 f. Debates 5, [199-].

TAVARES, Osny. Dois arqueólogos em campo de batalha. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 ago. 2010. Vida e Cidadania, 5 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/perfil/dois-

arqueologos-em-campo-de-batalha-ck0a65i873382ag80huq4ud74e>. Acesso em: 21/04/2016.

TEATRO fechado. **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1975. 1º Caderno, Enfoque, p. 6.

TRÊS décadas de jornalismo cultural recuperadas. **Bem Paraná**, Curitiba, 1 dez. 2009. Cultura, 5 p. Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/noticia/128731/tres-decadas-de-jornalismo-cultural-recuperada>>. Acesso em: 21/04/2015.

VECCHIO, Annalice Del. Artista nada, sou pintor. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jun. 2010. Caderno G, Visuais, 3 p. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artista-nada-sou-pintor-0dcn64yayo7hwqf6yb51t71am>. Acesso em: 29/03/2015.

VECCHIO, Annalice Del. Equilibrista da Forma e da Cor. **Revista Helena**, Curitiba, 3 jun. 2014. 3 p. Disponível em: <<http://www.bpp.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=528>>. Acesso em: 27/01/2016.

WITIKOSKI, Alan. Entrevista com Oscar Schrappe Sobrinho - Imprensa Paranaense. **Fé no design**, Curitiba, 6 jul. 2013. 8 p. Disponível em: <<http://fenodesign.blogspot.com.br/2013/07/entrevista-com-oscar-schrappe-sobrinho.html>> . Acesso em: 11/08/2016.

WOUK, Bia. Sade. **Diário Indústria e Comércio**. Curitiba, 7 nov. 2013, p. 3. Carta para Aroldo Murá.

15. ENTREVISTAS

LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 21 mai. 2015.

LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 9 jul. 2015.

LERNER, Jaime. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 5 ago. 2015.

MENDES, Vicente Jair. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 17 jul. 2015.

SLOMP, Vilma. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 13 ago. 2015.

VELLOSO, Fernando. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 19 fev. 2016.

VIARO, Constantino Batista. **Entrevista concedida a Cristiane Silveira.** Curitiba, 22 jul. 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE E CULTURA NO BRASIL: ANOS 1960 E 1970

BARBIERI, Celso. Cinema Novo: Manifesto Luz e Ação. **Arte em Revista**, Curitiba, Ano I, nº 1, mar. 1979.

BERTONNI, Isabela Gomes Lopes. **Conceitualismo e experimentação em um contexto político autoritário: formas de atuação na obra de Cildo Meireles (1970-1975)**. 72 f. Monografia - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

BORGES, Ana Lúcia Gonçalves Paraizo. **O ensino da arte e a escolinha de arte do Brasil**. Monografia (Especialização em Docência do Ensino Fundamental e Médio) – Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2001.

Cadernos de [gravura], CPGravura - IA/Unicamp, nº 3, mai. 2004.

EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FREITAS, Artur. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

_____. Poéticas Políticas: As artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. **História, Questões e Debates**, Curitiba, n. 40, 2004.

FREITAS, Artur et al. (orgs.). **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 32, n. 59, p. 357-398. mai./ago. 2016.

GOMES, Christianne Luce; MELO, Victor Andrade de. Lazer no Brasil: trajetória de estudos, possibilidades de pesquisa. **Movimento**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 23-44, jan./abr. 2003.

GULLAR, Ferreira (org.). **Arte Brasileira Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, nº 26, p. 9-17, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1981 (2ª ed.).

MICELI, Sérgio; PONTES, Heloísa. **Cultura e Sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

PORTO, Joyce Teixeira; NUNES, Marisa (orgs.). **Teatro de Arena**. Cadernos de pesquisa, v. 20. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007

PELEGRI, Sandra C. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros: um destaque à produção de Leilah Assunção. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 28, p. 87-102, 2001.

REIS, Paulo de Oliveira. **Exposições de arte**: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo et al. (org.). **Os intelectuais e o Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ**, Rio de Janeiro, nº 15, 2007.

ZAPARTE, Andréia. **A DOPS e a repressão ao movimento estudantil em Curitiba - Paraná (1964-1969)**. 176 f. Dissertação em História, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2011.

CURITIBA: URBANISMO, ARTE E CULTURA

ALMEIDA, Camila Gino. Um cronista da cidade: Curitiba no jornal sob o olhar de Jamil Snege 1997-2003. 346 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

ANZE, Melissa. **Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)**. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006

ARDILA-GÓMEZ, Arturo. **Transit Planning in Curitiba and Bogotá: roles in interaction, risk and change**. Tese (Ph.D in Urban and Transportation Planning). Massachusetts Institute of Technology, MIT, 2004.

BANESTADO. **As escolas de Mariano de Lima e Alfredo Andersen: ponto de partida**. Pintores e escultores, II. Impresso, 11 fls.

BARCIK, Deisi Beatriz. Sábado da criação: um laboratório de arte experimental no III Encontro de Arte Moderna em 1971, **O Mosaico**, Curitiba, nº 9, p. 79-93, jan./jun. 2013.

BLUM, Caroline Glodes. **Carnaval curitibano: o "lugar" do popular na metrópole**. 5 f. Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, [2010?].

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de Camargo. Esculturas públicas em Curitiba, **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, nº 25, p. 63-82, nov. 2005.

_____. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)**. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CARVALHO, André de Souza. **Curitiba: imagem do planejamento ou planejamento da imagem?** Monografia (Bacharelado em História) – Setor de

Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

_____. O urbanismo e discursos modelares da Curitiba contemporânea. **Revista Vernáculo**, n. 26, 2º sem. 2010.

COSTA, Fernanda Micoski da. Um museu de arte em Curitiba: considerações sobre a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1970), em meio ao processo de modernização de Curitiba. **Revista Ciclos**, Florianópolis, v. 2, nº 4, Ano 2, fev. 2015.

COSTA, Marta Morais da. Visões de Curitiba em cena. **Letras**, Curitiba, n. 50, p. 37-57, jul./dez. 1998. Editora da UFPR.

COSTA, M; FRANZ, M; HENNINGS, E. O Teatro em Curitiba no período de 1961 a 1970 - II. **UFPR**, Curitiba, nº 45, p. 115-144, 1996.

COSTA, Mônica Nara. **A política cultural da cidade modelo**: a pós-modernização de Curitiba. Monografia (Estágio supervisionado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

DALDEGAN, Milian Cercal. **A imagem de Curitiba sob a visão da Gazeta do Povo**. Curitiba, 2002. Monografia (Graduação em Jornalismo) – centro Universitário Positivo.

_____. **Mídia e política**: um estudo sobre o prefeito Jaime Lerner nas primeiras páginas da Gazeta do Povo em dois períodos distintos.

DALMÁS, Carine. **Política cultural e Teatro PaioI**: um circuito cultural de MPB e seu reconhecimento sob o regime militar brasileiro (1971-1979). Monografia (Estágio supervisionado em Pesquisa Histórica) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

DE BONA, Theodoro. **Curitiba, Pequena “Montparnasse”**. Curitiba: SEC, 2004

DÓRIA, Pedro Ricardo. **Liderança, autoridade e contexto político: o caso de Jaime Lerner no Paraná (1971-2001)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

FARIA, Enéas; SEBASTIANI, Sylvio (orgs.) **Governadores do Paraná: a história por quem construiu a história**. Curitiba: Sistani, 1997.

FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60, **Revista de História Regional**, vol. 8, nº 2, 2003.

_____. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

_____. Gravura expandida: as mostras da gravura dos anos 1990, **Visualidades**, Goiânia, v. 8, nº 2, p. 31-47, jul./dez. 2010.

_____. O tempo como profanação: “Situações mínimas” de Artur Barrio. **História: Questões & Debates**, Curitiba, Editora UFPR, n. 61, p. 177-208, jul./dez. 2014.

_____. O dilema da vanguarda: arte comportamental nos Encontros de Arte Moderna. **XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social**. Natal, RN, 22 a 26 jul. 2013.

FREITAS, Artur (et alii). **Solar da gravura: 25 anos dos ateliês da Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba: Medusa, 2011.

GASSEN, Lilian Hollanda. **Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (anos 1960-70)**. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

_____. Vestígios de contestação em imagens gráficas dos anos setenta. **Da Vinci**, Curitiba, vol. 1 , nº 1, p. 83-97, 2004.

_____. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 49, p. 88-111, jan./jun. 2012.

LEITÃO, Sylvia Ramos. **Gênese do discurso do planejamento urbano em Curitiba: bases políticas, filosóficas e técnicas**. 8 f. Artigo, XIII - SHCU, Tempos e Escalas da Cidade e do Urbanismo, 2014.

MORAES, Ulisses Quadros de. **Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba: 1971 a 1983**. 204 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

MOURA, Rosa. **Curitiba: construção e desconstrução de um mito**. S. l: s. n., s. d.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DO PARANÁ. **Os Encontros de Arte Moderna, os conceitualismos no Paraná**. Curitiba, 2012. Fôlder de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DO PARANÁ. **Tradição/Contradição**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição.

NAROZNIAK, Jorge. **Nem que me mordas:** pequena história do carnaval de Curitiba. Curitiba: Edições Paiol, 1974.

NASCIMENTO, Carla Emília. **Nilo Previdi:** contradições entre a arte moderna e arte engajada em Curitiba entre os anos de 1940 e 60. Dissertação. (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

_____. O Centro de Gravura do Paraná. FÓRUM DE PESQUISA EM ARTE, 9. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte.** Curitiba: ArtEmbap, 2013.

OLIVEIRA, Dennison de. **A Política do Planejamento Urbano:** o caso de Curitiba. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). UNICAMP, Campinas, 1995.

_____. **Curitiba e o mito da cidade modelo.** Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

_____. O campo do planejamento urbano em Curitiba. **História, Questões e debates.** APAH. Curitiba, jun./dez. 1991.

_____. **Urbanização e industrialização no Paraná.** Curitiba: SEED, 2001.

_____. **A política do planejamento urbano:** o caso de Curitiba. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Ensino da arte:** os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. **Roteiro Uma Bicicleta, Minha Mãe e Dois Cinemas e Breve história dos cinemas de rua de Curitiba.** Dissertação

(Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

REHBEIN, Mauro Pioli. **Curitiba – 50 anos de eleições municipais – as forças políticas que nas democracias e no governo militar disputam o poder**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

_____. **Sociologia do comportamento eleitoral e orientação do voto nas eleições municipais de Curitiba no período da redemocratização (1985-2000)**. Curitiba, 2004. Monografia (Especialização em Sociologia Política) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

REIS, Paulo R. O. **O corpo na cidade: performance em Curitiba**. Curitiba: Ideorama, 2010. Catálogo de exposição.

SÁNCHEZ GARCÍA, Fernanda E. **Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing**. Curitiba: Palavra, 1997.

_____. **Curitiba, a imagem urbana revisitada**. S. l.: s. n., s. d.

_____. **Curitiba, imagem e mito: reflexões acerca da construção social de uma imagem hegemônica**. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. O city marketing de Curitiba. Cultura e comunicação na construção da imagem urbana. In: RIO, Vicente del; OLIVEIRA, Livia de. (Org). **Percepção ambiental: A experiência brasileira**. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 1996.

SÁNCHEZ GARCIA, F. E.; MOURA, R. Cidades modelo: espelhos de virtudes ou reprodução do mesmo? **Cadernos IPPUR**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 2, p. 95-114, ago./dez. 1999.

SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. **Memórias e Cidade**: Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Dissertação (Mestrado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

_____. Memórias e cidade (Curitiba, 1930-1990). **Proj. História**, São Paulo, nº 13, jun. 1996.

SANTOS, Conceição Aparecida. Maria Bueno, Santa de Encruzilhada. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 29ª, 2014, Natal/RN. **Anais**.

SANTOS, Michelle Schneider. **A arquitetura do escritório Forte Gandolfi: 1962-1973**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **Arte e Política**: o teatro como prática de liberdade: Curitiba (1950 - 1978). 133 fls. Dissertação (Mestrado em História) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2010.

SOUZA, Nelson Rosário de. **Planejamento urbano, saber e poder**: o governo do espaço e da população em Curitiba. São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH, Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 1999.

_____. Planejamento urbano em Curitiba: saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, nº 16, p. 107-122, jun. 2001.

TEIXEIRA, Selma Suely (org.). **Jornalismo Cultural**: um resgate: Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas Pinheiro, Marilú Silveira, Rosirene Gemael. Curitiba: Gramofone, 2007.

_____. (org.). **Jornalismo Cultural**: um resgate: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim. Curitiba: Gramofone, 2007.

_____. **Teatro em Curitiba na década de 50**: história e significação. 255 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1992.

TRINDADE, Etelvina M. C.; ANDREAZZA, Maria Luiza. **Cultura e Educação no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001.

UCHÔA, Fabio Raddi. Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo. **Revista Novos Olhares**, Vol.3, nº 2, 2º sem. 2014.

VAZ, Adriana. **Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba**: consagração simbólica e comercial. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: O bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEZZANI, Iriana Nunes. **Uma revista de tipo europeu**: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889). Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

VÍTOLA, Paulo. **Chucrute e Abacaxi com Vinavuste**: Paulo Vítola, um jeito curitibano de cantar. Curitiba, E. A. de Castro, 2007.

POLÍTICA CULTURAL

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Coordenação de Documentos Escritos. Equipe de Documentos do Poder Executivo e Legislativo. **Secretaria da**

Cultura do Ministério da Educação e Cultura: inventário provisório dos documentos textuais. Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013.

AZEVEDO, Sônia. A identidade nacional nas políticas culturais do regime militar brasileiro. CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2, s. d.

BARBALHO, Alexandre. O Estado pós-64: intervenção planejada na cultura, **Política e Trabalho**, nº 15, p. 63-78, set. 1999.

BARBATO JUNIOR, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional-popular:** os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. ENECULT, 1, s. l., s. d.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, UFBa, 2007, Salvador.

_____. **Políticas culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

_____. Políticas Culturais no governo militar: o Conselho Federal de Cultura. **Anais do XIII Encontro de História:** Anpuh-Rio, 2008.

_____. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 37, p. 81-98, jan./jun. de 2006.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [20--].

COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

_____. **Dicionário Crítico de Política Cultural:** cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **Usos da cultura:** políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil.** São Paulo: Difel, 1984.

CURY, Cláudia Engler. **Políticas Culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade.** Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 2002.

DÓRIA, Carlos Alberto. A merencória luz do Estado. **São Paulo em Perspectiva.** Cultura: vida e política, São Paulo, vol. 15, nº 2, p. 84-91, abr./jun. 2001.

FERNANDES, Marina Rossato. **ANCINAV: Uma proposta de Política Cultural para o Audiovisual.** 10 f. Artigo - Políticas Públicas, Universidade Federal de São Carlos, [20--].

FERNANDES, N. A. M. **Cultura e política no Brasil.** Contribuições para o debate sobre política cultural. Tese de doutorado, Sociologia, Araraquara, Unesp, 2006.

_____. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea**, v. 3, nº 1, p. 173-192, jan./jun., 2013.

FRANCO, R. **Itinerário político da produção cultural:** indústria da cultura e práticas de resistência após 1964. Tese de Livre Docência, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, Unesp, 2003.

FREY, Klaus. Análise de políticas públicas: algumas reflexões conceituais e suas implicações para a situação brasileira. **Cadernos de Pesquisa**, Florianópolis, PPGSP/UFSC, nº 18, p. 1-36, set. 1999.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Por artes da memória: a crônica de uma instituição - FUNARTE**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

IANNI, Otávio. O Estado e a organização da cultura. **Revista Encontros com a Civilização Brasileira** (1), 1978.

MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, São Paulo, jul. 2011. 10 f.

_____. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, nº 24 (1), jan./mar. 1984, pp. 27-31.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política da Educação, da Cultura e do Desporto**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Políticas Culturais em Revista, Salvador, vol. 1, nº 1.

RODRIGUES, L. C. A. **“Era FUNARTE”**: Governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

São Paulo em Perspectiva. Cultura: vida e política, vol. 15, nº 2, abr./jun. 2001.

SILVA, Terezinha Elisabeth da. As regras do jogo [das] políticas culturais: do mecenato ao neo-liberalismo, **Inf. & Soc.: Est.**, João Pessoa, v. 3, nº 1, p. 30-36, jan./dez. 1993.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TIERRA, Pedro. Notas para um debate sobre políticas públicas de cultura e projeto nacional. In: **Revista Rio de Janeiro**, n. 15, jan-abr 2005.

URFALINO, Philippe. **A Invenção da Política Cultural**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. In: **Revista Rio de Janeiro**, n. 15, jan-abr 2005.

VETROMILLA, Clayton Daunis. **Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da FUNARTE**. 20 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, [20--].

POLÍTICA, TEORIA E HISTÓRIA CULTURAL

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARROS, José D'Assunção. Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica. **Mouseion**, n. 12, p. 129-159, mai./ago. 2012.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Londres: University of California Press, 1982.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. O campo econômico. **Política & Sociedade**, nº 6, abr. 2005.

BOSI, Alfredo. Economia e humanismo, **Estudos Avançados**, nº 26 (75), 2012.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez. 1989.

CODATO, Adriano. O conceito de ideologia no marxismo clássico: uma revisão e um modelo de aplicação. **Política & Sociedade**, Florianópolis, Vol. 15, nº 32, p. 311-331, jan./abr. 2016.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. São Paulo: UNESP: Editora Boitempo, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1989.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LACAPRA, Dominick. Rethinking intellectual history and reading texts. **History and Theory**, vol. 19, nº3, 1980, p. 245-276.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**: O direito à cidade II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

LIPOVETSKY; Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUCA, Tania Regina de. A Revista do Brasil (1916-1944): notas de pesquisa. In: FONTES HISTÓRICAS: MÉTODOS E TIPOLOGIAS, **Evento de Extensão em Pesquisa Histórica**, 3, 2008, Curitiba.

MEYER, Regina M. P.; GALVÃO, Roberta F. P.; LONGO, Marlon R. São Paulo e suas escalas de urbanização: cidade, metrópole e macrometrópole. **Revista Iberoamericana de Urbanismo**, nº 12.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **Migração, etnicidade e identidade no Brasil**. 5 f. João Pessoa: n. 3, dez. 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi, (org.). **Cidade: História e Desafios**. Rio de Janeiro: FGV. 2002

OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de. Pensando a História da Educação com Raymond Williams. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 1, p. 257-276, jan./mar. 2014

RODRIGUES, Helenice. **História do tempo presente: problemática das fontes**. 8 f. Artigo, Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, [20--].

SÁNCHEZ GARCIA, Fernanda E. A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, nº 16, p. 31-49, jun. 2001.

_____. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003.

_____. Cidades reinventadas para um mercado mundial: estratégias trans-escalares nas políticas urbanas, s. l: s. n., s. d.

SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. Fontes orais: testemunhos, trajetórias de vida e história. In: FONTES HISTÓRICAS: MÉTODOS E TIPOLOGIAS, **Evento de extensão em pesquisa histórica**, 3, 2008, Curitiba. Disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/fonteshist/txt_ACASantos.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2015.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **Fragmentos da história intelectual: Entre questionamentos e perspectivas.** Campinas, SP: Papirus, 2002.

SILVEIRA, Cristiane. **“The Artworld”: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto.** 200 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *bildung* (formação cultural). **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 112, Dez. 2005

THOMPSON, Paul. **A voz do passado.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

UCHÔA, Fabio Raddi. Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo. **Revista Novos Olhares**, Vol.3, nº 2, 2º sem. 2014.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte, Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 2003/1, 58e année, p. 7-36.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, nº 65, p. 210-224, mar./mai., 2005.

_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 62.

_____. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** São Paulo: Boitempo, 2006.